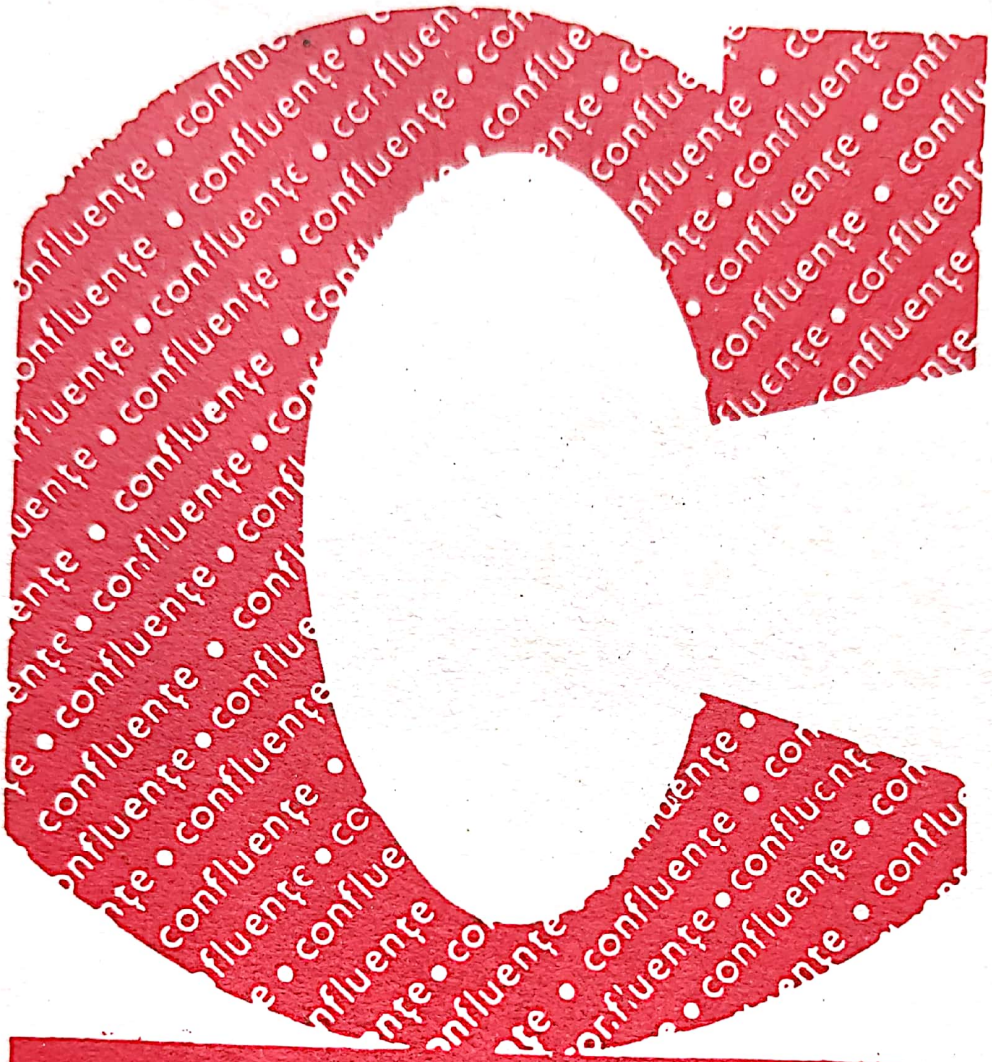

MARIA-ANA TUPAN

SCENARII ȘI LIMBAJE POETICE

MARIA-ANA TUPAN

SCENARII ŞI LIMBAJE POETICE

EDITURA MINERVA
Bucureşti. 1989

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973-21-0137-7

Scanned with OKEN Scanner

FIRUL ARIADNEI

Cînd, cu ani în urmă, am ajuns în posesia antologiei de *Poezie nouă* din Marea Britanie (ediția 1970) a lui A. Alvarez, am zăbovit, mai înainte de a deschide micul volum, asupra ilustrației copertei; era o reproducere a faimoasei *Convergențe* de Jackson Pollock. Covîrșitoarea explozie coloristică pare să sugereze o cosmogonie în termenii descompunerii luminii-sinteză, originare, în spectru. Curbe, elipse, ovoide, pete de culoare se întretaie fără nici o normă aparentă, afară doar, poate, de aceea a anihilării fondului negru al pînzei, pîndind ca o amenințare a vidului. Cu toate acestea, ochiul privitorului ordonează aproape fără voie imaginea, selectînd pe rînd desenul sinuos, întrerupt, reluat al fiecărei culori în parte, în vreme ce face abstracție de toate celelalte. Pentru moment, mișcarea centrifugă a portocaliului își inversează sensul; în magma haotică, se încheagă o *prezență*. Culorile se dovedesc a fi ireductibile co-prezențe. Am început lectura antologiei cu scopul expres de a descoperi invariante. Dar această căutare a invariantelor întovărășește, de fapt, orice întîlnire cu o operă de artă, pe care nu o putem interioriza — însuși ca element nou al conștiinței — în lipsa asociațiilor cu experiențe anterioare. Insolitul, noutatea absolută a unor experimente ne debusolează; ele rămîn exterioare spiritului nostru pînă cînd sedimentări ulterioare fac posibilă o nouă sinteză. Aș susține chiar că diferența specifică e întotdeauna mai importantă decît similitudinile, întrucît răspunde nevoii noastre de sistematizare.

Scanned with OKEN Scanner

Alăturarea celor șase poeți din sumarul acestui volum trezește, fără îndoială, nedumerire; ei nu sînt strict contemporani, nu au aceeași valoare, nu aparțin, măcar, unei direcții literare comune. În același timp, demersul de tip eseistic, bogat digresiv, ar părea să proclame libertatea deplină a autorului față de imperativele unei metode de lectură ori teorii. Ar fi totuși ciudat ca într-un moment cînd chiar capacitățile creatoare sînt dublate — adesea la modul teoretic, explicit — de o conștiință critică, unui demers filologic, indiferent de natura sa, să-i lipsească premisele teoretice. Este, de fapt, și o imposibilitate, deoarece experiența lecturii ne-a creat implicit anumite structuri mentale în virtutea cărora asimilăm material nou. Nu este mai puțin adevărat că a opta pentru una din teoriile actuale se dovedește mai greu decît a te orienta în pictura lui Pollock... Iată-ne, așadar, într-o situație paradoxală: teoriile se dovedesc insuficiente pentru a clasifica extrem de eterogenul cîmp al literaturii contemporane, în vreme ce orice demers critic își conține implicit metoda — sinteză a unui fond teoretic aperceptiv și a habitudinilor de lectură.

Divergențele teoreticienilor sînt, e drept, fără precedent. Nu mai e vorba de o opțiune academică, de o poziție conservatoare, sau de prompta acceptare a noutății, ca în vechile dispute dintre antici și moderni, ci de un impas al capacităților noastre exegetice în fața explozivei diversificări a fenomenului literar. Există încercarea de a o explica prin modificările survenite în conștiință; modernismul și postmodernismul ar fi expresia crizei metafizice și a modificării conceptelor noastre fundamentale de materie, timp, spațiu, deși una din marile voci ale veacului, Wallace Stevens, continuă să gîndească viața ca locuind într-un volum cu geometria lui Euclid *(Viața obișnuită)*. Discuția antrenează concepte de genul „destructurarea și restructurarea categoriei individualului“ (Ioana Em. Petrescu), deși nici o restructurare a respectivei categorii nu-i va aduce la un numitor comun pe iluministul Fielding și pe postmodernul John Barth.

De o parte, descoperim tendința de a dizolva obiectul în categoriile conștiinței — creatoare și receptoare —, atribuindu-i umilul statut de mediu bun conducător: „Unde e cartea pe care o țineam în mînă? Ea e încă aici și, în aceeași clipă, nu mai este, nu mai e nicăieri. Acest obiect pe de-a-ntregul obiect, acest lucru de hîrtie așa cum există lucruri

Scanned with OKEN Scanner

de metal sau de porțelan, acest obiect nu mai este sau, cel puțin, este ca și cum n-ar fi, atîta timp cît citesc cartea. Căci cartea a încetat să fie o realitate materială. Ea s-a preschimbat într-o suită de semne ce încep să existe pe cont propriu. Unde se desfășoară această nouă existență? În mod sigur, nu în obiectul de hîrtie. În mod sigur nici în vreun alt loc situat în spațiul exterior. Rămîne un singur loc posibil de existență a semnelor: forul meu interior."[1]

Dar ce deosebire ar mai fi atunci între semnificatul pur, imprimat conștiinței noastre de o comunicare oarecare, în limbajul convențional și arbitrar al vieții cotidiene, și semnificatul insolubilei forme artistice ce-și este sieși scop? La polul opus, formaliștii pleacă, nu fără îndreptățire, de la realitatea fizică a operei: „De altfel, tocmai sub acest aspect ne apare limbajul la prima vedere: limbaj înseamnă «fraze», într-un fel substanțiale, înseamnă «cuvinte», care pot fi «înghețate», fixate în scris, înregistrate pe bandă magnetică etc.; abia mai apoi ne dăm seama că aceste mesaje sînt adresate de o persoană alteia, că au o substanță fizică, că semnifică conform unei anumite convenții."[2]

Există susținători ai *prezenței* operei și susținători ai *destructurării* limbajului. Se încearcă nu numai reevaluarea tradiției din perspectivă modernă, dar și înlocuirea accepțiunilor noastre teoretice fundamentale. Pentru Murray Krieger, de exemplu, mitul încetează să mai fie acel maximum semnificant pe care îl cunoaștem: „Acceptăm mitul-ca-ficțiune, conștient de sine, care este saturat de iluzie și își etalează cu măiestrie forța iluzionară (...) Nu este nevoie, prin urmare, să demitizăm miracolul-iluzie; el se demitizează singur chiar în timpul plăsmuirii sale. (...) mitul și-a anticipat, de la bun început, propria irealitate."[3] A existat însă un timp cînd miturile literare au coincis cu miturile „ontic-sferice ale metafizicienilor", cînd ele erau considerate ca avînd valoare reală. Spectatorul credea cu adevărat că în locul trupului Ifigeniei a fost găsită o căprioară. Efectul catarhic al tragediei antice este altminteri de neconceput, iar criticul nu poate da seamă de ce războiul Troiei are loc

---

[1] Georges Poulet, *Conștiința critică*, traducere de Ion Pop, Editura Univers, 1979, p. 292.

[2] Grupul μ, *Retorică generală*, traducere românească, Editura Univers, 1974, p. 27.

[3] Murray Krieger, *Teoria criticii*, traducere de Radu Surdulescu, Editura Univers, 1982, p. 344—346.

Scanned with OKEN Scanner

în alt fel la Giraudoux decît la Euripide Practica lui Pasolini în *Oedip rege* anticipează teoria lui Krieger: miturile sînt într-adevăr reduse la fabule, eresuri. În locul sfinxului, al unei figuri fabuloase, regizorul introduce o *mască* folosită în ritualuri folclorice. Oracolul este tot o înscenare de rituri, formule incantatorii și colinde perpetuate în folclor pînă astăzi (inclusiv românești). Pasolini refuză creației lui Sofocle orizontul mitic, ori credința în destin și în hybris sînt inerente matricei stilistice — pentru a folosi, nu întîmplător, o sintagmă blagiană — a piesei. Regizorul nu numai că nu ia în serios subiectul, ca atunci cînd încearcă o reconstituire a lumii eline prin creații postromane, dar nici măcar nu asigură credibilitate noii sale „fabule". Este adevărat, cum susține Roland Barthes în *Mythologies* (Editions du Seuil, 1957) că asistăm la apariția unor mituri noi, în locul celor vechi, dar acest fapt nu justifică nicidecum confuzia teoretică. Realități istorice, limitate în timp, primesc astfel generalizări tipologice. Putem, cel mult, vorbi de *degradarea* mitului în simbol, ficțiune pură. Sau invers, de emanciparea unor umile prezențe contingente la rang de mituri. În locul unei zeițe antropomorfe, Mallarmé propune o floare *(Proză)*, al cărei „mormînt" nu-l aflăm însă în imperiul materiei, ea rămînînd în continuare o existență siderală. „Pulcheria" este un nou mit — sacralizarea frumuseții. Denaturarea tradiției din perspectiva unor mentalități contemporane frizează uneori ridicolul. Iată, de exemplu, ce concluzii desprinde Krieger din analiza unui poem al dramaturgului englez renascentist Ben Jonson, pe care îl reproducem în continuare în traducerea lui Radu Surdulescu, pentru a-l supune judecății cititorului: „Să povestesc isprava-ncătușării lui *Amor*,/ Gînditu-m-am să-l leg în versu-mi;/ Cînd a simțit, Pleacă — mi-a zis —,/ Pot ei, poeții-n fiare să mă pună?/ E de-ajuns că-odat' i-au prins/ Pe *Marte* și pe *mama*-n plasa lor./ Nu port aripile-mi în van./ Cu asta-a dispărut; și apoi/ În stihurile mele n-a mai putut fi prins/ Cu nici un chip. Deci nu te mira/ Că-acuma rimele-mi sînt reci,/ Căci dispărut e-*Amorul*, iar eu îmbătrînesc." Iată și comentariul lui Krieger: „Prin urmare poezia se folosește de mit în însuși actul nimicirii acestuia. Mreaja ei de cuvinte l-a încătușat pe zeu, fie și numai pentru a consemna evadarea acestuia și golul pe care îl lasă în urmă (...). La început poemul se vrea nemuritor, încercînd să îl captureze pe zeu — veșnicul Amor — într-o plasă de cuvinte, așa cum făcuse

și nepieritorul Homer (care a descris episodul în care Hefaistos îi surprinde pe Ares și pe Afrodita, *n.n.*); apoi el mărturisește despre sine că, într-o lume demitizată, nu este altceva decît o reflectare a mortalității poetului..."[1]

Personal nu distingem nici o referire nostalgică la un timp mitic și la o literatură diferită din punctul de vedere al raportării la mituri consacrate. Motivul pentru care Amor lipsește din versul poetului era valabil și *in illo tempore:* zeul are aripi — o metaforă consacrată a instabilității erosului *(Fugit amor)*. Lirica erotică a poetului se răcește, întrucît el a îmbătrînit, ca individ. În comparație cu ultimele două versuri, prima parte a poemului e o hiperbolă (raportarea la mit) a unei nostalgii personale, așa cum, în *La steaua*, Eminescu proiectează o dezamăgire amoroasă într-o hiperbolă cosmică. Iată însă cum din melonul în care a introdus un modest Conachi, teoreticianul scoate un patetic Hölderlin...

Viciul fundamental al teoretizărilor prea înguste este acela că ne-au adus în situația de a avea, cum cu ironie observa cineva, mai multe celebrități decît opere celebre. Sînt ignorați creatori de prim rang, cu viziuni profunde asupra condiției umane în agitatul nostru secol, dar moderați în manieră — Saul Bellow, Updike, Singer, Murdoch... — în vreme ce sînt aduși în prim plan extremiști ai experimentului. Cîteva modele sînt purtate ca stindard pentru impunerea unui pretins model al timpului cultural. Reacția critică a celor dintîi nu e neapărat motivată de sentimentul persecuției. Atunci cînd susține că emblemele „modern", „postmodern" sînt nonsensuri (oricare scriitor a fost la vremea sa modern), Updike nu face decît să dovedească „prejudecăți" în materie de etimologie latină... Nu același lucru se poate spune despre Jean-François Lyotard cînd face următoarea afirmație: „O operă nu poate deveni modernă decît dacă este mai întîi postmodernă. Postmodernismul astfel înțeles nu este modernismul ajuns la capătul său, ci în stare născîndă, iar această stare este recurentă."[2] Încercînd să răzbatem dincolo de zidurile contradicțiilor logice, nu aflăm decît un faustic Euphorion, ceea ce nu e deloc măgulitor pentru postmoderniști. Ei nu s-au făcut, probabil, vinovați într-o mai mare măsură decît „moderniștii"

[1] Murray Krieger, *op. cit.*, p. 334—335.
[2] J.-F. Lyotard, *Răspuns la întrebarea: Ce este postmodernul?*, în *Caiete critice*, nr. 1—2, 1986 (traducere de Mihai Dinu Gheorghiu).

Scanned with OKEN Scanner

de lipsa unor voci articulate, ci doar de aceeași libertate a diversității.

Cu toate acestea, teoria nu este imposibilă, așa cum ne-ar putea face să credem confuzia, ineficiența, ambiguitățile sistemelor existente. Ca dovadă că sîntem capabili, atunci cînd avem în față un text, să-l încadrăm tipologic, chiar dacă nu-i cunoaștem autorul.

Ce dă siguranță convingerilor noastre în comentarea unui text în ciuda labirinticelor căi teoretice? Trebuie să existe anumite elemente ale textului care ne ghidează opțiunile, chiar dacă nu am reușit să le decupăm și să le clasăm teoretic. De ce natură pot fi ele, țin de formă sau de substanță? Echilibrul a fost, probabil, atins de parnasieni, atunci cînd Th. Gautier afirma că nu poate exista idee fără formă așa cum nu putem concepe sufletul fără trup și cînd se întreba retoric ce formă ar mai fi și aceea care nu ar exprima nimic? Mai înainte primase „conținutul"; ulterior s-a instalat teroarea formei. Și totuși ce ar mai putea adăuga moderniștii valorilor expresive din poezia victorianului G. M. Hopkins? Ce aduc nou metafabulația și metaliteratura în general (afară de prezența masivă), cînd *Cîntarea cîntărilor* e cuvînt despre Logos? Furia stîrnită de insuficiența limbajului au cunoscut-o și romanticii; Laurence Sterne e un textualist *avant la lettre*, Eliot descoperă o metafizică. Studiul mentalităților transcende obiectul, în vreme ce studiul formal îl simplifică și îl denaturează, uneori pentru a-l face să se acomodeze procustianului pat al teoriei. Un sistem se cuvine să facă loc și lui Robert Frost, și lui Evtușenko, și lui Pavese; să nu se limiteze la periodizări, ci să propună modele literare. Respectiv, distincția lui Stephen Spender între „modern" perioadă din istoria literaturii, deschisă de simbolism) și modernist" (manieră, tehnică artistică) ar trebui generalizată. Dincolo de avatarurile istorice, literatura își are statutul său inalienabil, modul său de existență. În esență, opera literară este limbaj, ceea ce înseamnă deopotrivă a afirma un loc comun și a spune foarte puțin, întrucît teoriile limbajului sînt tot atît de eterogene ca și teoriile literare. Lingviștii secolului al XX-lea au căzut de acord doar în privința combaterii gramaticilor raționaliste, unde limba este presupusă a se supune legilor generale ce guvernează rațiunea. Studiul formal al limbii se concretizează în modele foarte diferite: modelul static structuralist, modelul generativ-transformațional, care pune în evidență setul minim de

Scanned with OKEN Scanner

structuri gramaticale pe baza cărora e generată infinitatea enunțurilor concrete ale unei limbi; modelul stratificațional-generativ (non-transformațional) care postulează, pe bună dreptate, independenta structurare a fiecărui strat al limbii —semic, lexemic, morfemic, grafemic, fonemic — ce nu pot fi derivate unele din altele pe bază de transformări, neexistînd o corespondență de unu la unu, ci numai prin procedee de codificare etc.

Pentru lingviști e oricum mai evidentă insuficiența concepției structuraliste asupra limbajului decît pentru teoreticienii literaturii. Modelul jakobsonian e apt să explice într-o mai mare măsură structura și funcțiile limbajului decît saussuriana relație binară semnificant-semnificat. Izgonit inițial din cîmpul analizei gramaticale, compartimentul semantic este reintrodus de unii lingviști chiar ca bază generativă. Dacă vom compara aceste modele ale lingviștilor cu acelea ale teoreticienilor literaturii, nu ne va fi greu să stabilim corespondențe. Pentru poeticienii *tel-quel*-iști, preponderent este modelul saussurian. René Wellek și Austin Warren reiau modelul stratificat al lui Roman Ingarden: stratul sonor, structura sintactică (sintagmele și propozițiile), „lumea" romancierului, stratul „calităților metafizice". În fine, reintroducerea imaginarului în analiza literară are același efect cu amendamentele semiologilor la orgoliosul model pur gramatical al lui Noam Chomsky, din 1957. Cu infinite nuanțe Bachelard și cu un plus de rigoare (în sensul diminuării psihologismului) Jean Burgos reabilitează locul imaginii în modul de funcționare a textului.

Pentru comparatiști este evident că există o structură universală a conținuturilor semantice pure, al căror număr depinde de experiența istorică a umanității, de stadiul științelor, de luarea în stăpînire de către om a mediului înconjurător. Această structură de conținuturi semantice minimale, precodificate (W.J. Hutchins a numit-o „plasă a semon"-elor), se concretizează în mod diferit în formele gramatical-lexicale ale limbilor naționale. Plecînd de la o anume „experiență cognitivă", vorbitorul își codifică succesiv mesajul pînă la structura de suprafață care este un lanț de foneme (grafeme). Gruparea semon-elor în semanteme este, prin urmare, specifică fiecărei limbi. Este suficient să deschidem primul dicționar pentru a constata jocul polisemiei, tranzitivității, intranzitivității, reflexivității etc. de la o limbă la alta. Încercarea lui J. Derrida de a

Scanned with OKEN Scanner

edifica și generaliza o teorie pe baza sensurilor cuvîntului francez *différer* trădează necunoașterea unui banal adevăr lingvistic.

Opera de artă ia și ea naștere ca expresie a unei relaționări triple, în genul modelului jakobsonian al semnului lingvistic. O operă are un referent: realitatea al cărei exponent este artistul. În momentul creației, el se confruntă însă și cu o altă realitate: materialul lingvistic a cărui rezistență trebuie să o învingă, selectîndu-l și organizîndu-l în vederea unei anume finalități poetice. Momentul codificării unei viziuni va prezenta diferite grade de devianță de la intențiile inițiale, în funcție de variabilul simț al formei și de capacitățile de expresie. Dacă semnul lingvistic este *arbitrar*, consfințit prin uz, textul operei este *coerent*, unificat în vederea concretizării unor intenții semnificante. Prin urmare, coerența nu poate proveni din senzorialitatea limbajului, ci din universul imaginarului. Nu putem da seamă altminteri de modul de existență al unei opere de artă ca eveniment al conștiinței, așa cum nu putea modelul chomskian din 1957 (care se bizuia pe presupoziția că analiza gramaticală e complet independentă de înțeles — dovadă că se poate aplica unor enunțuri absurde) să dea seamă de funcția primară, de comunicare a limbajului sau de funcția lui pragmatică. Confruntat cu caracterul arbitrar, ambiguu, inaderent la obiect, cu ineficiența, „irealitatea", vidul semnificant al cuvintelor, poetul nu-și poate comunica viziunea decît printr-un anume *cod*. Ne alăturăm lui Murray Krieger atunci cînd vorbește (preluînd, de fapt, concepția aristotelică a entelehiei) de *teleologia* poemului: „Criticul descoperă o teleologie în poemul-obiect tocmai pentru că obiectul pare să își fi silit propria teleologie, prin luptă, să devină principiul său de organizare."[1]

Poetul își poate întoarce privirea către o realitate-martor, sau se poate autocontempla, închis în lumea operei ca o larvă în cocon. Sau mai poate, în al treilea caz, considera că eul său creator, obiectul creației și realitatea percepută prin simțuri alcătuiesc un singur tot. Pentru poetul de tip tradițional, această ultimă relație are un caracter inconștient; e o presupoziție, nu o pro-punere în litera textului.

Contextul social-istoric poate servi ca obiect al imitației sau ca adresă, destinație (lirica ocazională, militantă, sati-

[1] Murray Krieger, *op. cit.*, p. 305.

Scanned with OKEN Scanner

rică). Poetul de tip tradițional își trece în poeme (filosofice, de dragoste, de inspirație folclorică etc.) experiența sa personală. Limbajul este un mijloc, un *vehicul al ideilor*.

Artistul se poate situa însă și în opoziție cu realitatea, nu la modul pamfletarului, ci în sensul conștiinței ontologiei proprii și statutului diferit al obiectului estetic. Este sciziunea produsă de curentele moderniste. Poetul modernist proclamă *supremația limbajului* în raport cu referentul, dar și aici distingem două atitudini posibile pe care le-am denumit, cu o terminologie inspirată de Gerald L. Bruns[1], dar avînd la noi accepțiuni diferite, *orfică* și *hermetică*. În primul caz, poetul se consideră noul principiu cosmicizant într-o lume văduvită de metafizică. Ficțiunile create cu superbă trufie a perfecțiunii formale de Wallace Stevens, T.S. Eliot, James Joyce reprezintă celălalt pol al haosului și aleatoriului existenței.

Urmînd distincția amintită mai sus a lui Stephen Spender, Graham Hough[2] îl consideră pe Baudelaire primul poet *modern*, în vreme ce Rimbaud ar fi primul poet *modernist*. O disociație îndreptățită, am spune, întrucît cel dintîi sporește aria lingvistică și diversitatea mediilor sociale — un aspect explicabil istoric — în vreme cè opera celui de al doilea marchează o mutație estetică.

La rîndul nostru, îl considerăm pe Tudor Arghezi un poet modern — cu posibilități remarcabile de expresie, dar cu o poetică prea puțin alterată față de aceea a generațiilor precedente. Saltul se produce cu Lucian Blaga — un poet modernist, inclusiv la modul teoretic. Cosmoidul operei este opus imaginii operei ca microcosmos, din viziunea poetului tradițional: „Categoriile abisale, care se imprimă unei lumi plăsmuite, sunt, precum am arătat, *altfel* structurate, decît categoriile conștiinței, care se imprimă lumii date, empirice. Totuși între categoriile conștiinței și cele ale inconștientului există, pînă la un punct, un fel de para-corespondență. Să lămurim această afirmațiune. O lume plăsmuită posedă mai întîi, ca și lumea sensibilă, niște cadre orizontice: cadrul spațial și cadrul temporal. Para-corespondența, despre care vorbim, consistă în faptul că aceste cadre orizontice sunt *într-un* fel structurate cînd e vorba despre o lume plăsmuită,

---

[1] Gerald L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*, Yale University Press, 1975.

[2] Graham Hough, *The Modernist Lyric*, în volumul *Modernism*, Penguin Books, 1978, p. 314.

Scanned with OKEN Scanner

și *altfel* cînd e vorba de lumea sensibilă. Bunăoară, orizontul spațial al lumii sensibile este extensiv, intuitiv, dar indeterminat ca formă, confundîndu-se totdeauna cu peisajul. Cadrul spațial al unei lumi plăsmuite e un dublet al acestui orizont sensibil, dar de-o structură mult mai *determinată*. (...) Lumea alcătuită arhitectonic, datorită convergenței categoriilor abisale, nu este așadar identică cu lumea empirică, la care se reflectă implicit categoriile conștiinței. Cele două lumi sunt diverse sau para-corespondent structurate."[1]

Am inclus în acest volum un comentariu la *Meșterul Manole* nu pentru că Aristotel considera tragedia poezie... ci pentru că aici observăm acea mutație esențială de care pomeneam. Lăcașul înălțat de Manole imită o creație arhetipală, o imagine preexistentă, într-un fel, o idee platonică, dar el se înalță, literal și metaforic pe dimensiunile umanului (trupul Mirei). Încercînd să creeze din nimic, asemeni demiurgului, Manole eșuează inițial. Dispare concepția romantică a repetării genezei în mintea finită. Plăsmuirea unei simili-lumi prin opera de artă a rămas unicul mod de transcendere a condiției limitate, muritoare. Importantă e acum constituirea Formei; doar ea mai dă sens existenței omului care privește fără sens în „golul înaltului". Lunga descendență a lui Rilke populează cu valori de cultură și civilizație un spațiu natural față de care se situează în opoziție. Poetul de tip orfic anulează prin operă realitatea haotică. Un ulcior ordonează un peisaj, cîntecul unei femei umanizează un colț de natură (W. Stevens); un lăcaș îmblînzește dobitoacele (Blaga — *Meșterul Manole);* sub amenințarea diluviului, omul își ridică temerar locuințele lacustre; nu se mai duce acasă, magnetizat de „cîntecul barbar" al unei cîntărețe sau aflîndu-și un cămin spiritual în lectura unei cărți, în vreme ce afară potopesc nămeții (Bacovia). *Subiectul* reordonează obiectul, descoperind conexiuni. Poetul regîndește lumea. O femeie privește un vas cu flori și iată cum „roșul nucleic, esențial/ S-a eliberat de vasta lui abstracțiune devenind/ Întîi vară, apoi un scurt răgaz de timp,/ Și înseși pulpele piersicilor/ Și-ale perelor întunecate" (Stevens). Spiritualul încununează progresia realului; forma e aspirație a informului, expresie a unui unic elan vital.

---

[1] Lucian Blaga, *Cosmos și cosmoide* (cap. *Geneza metaforei și sensul culturii)*, în *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 349 și 352.

Scanned with OKEN Scanner

Demersul orficilor este entropatic; pantera lui Rilke, vulturul lui Ted Hughes, ca și caii lui terifianți, florile lui Jon Silkin (nu și ale lui Mallarmé, care lipsesc din toate grădinile concrete, crescînd doar în serele spiritului) sînt plante și animale emblematice. Eul se proiectează în lumea înconjurătoare „pînă cînd pămîntul devine efigie îngroșată și simulacru" al umanului (W. Stevens: *Muzei muzicii fictive)*. Poezia ia naștere din dialogul artistului cu lumea, cu scopul de a reintroduce în ea sensul spiritual pierdut. Suverană este *semnificația*. Pămîntul devine un muzeu imaginar, vorbind omului în limba omului.

Spre deosebire de orfici, cum am numit această categorie de poeți cu ambiții armonizatoare și întemeietoare — cosmicizante —, majoritatea poeților modernești nu se limitează la statutul privilegiat al limbajului artistic în raport cu realitatea; ei îl declară chiar unica realitate, punînd între paranteze toate contingențele lui fizice, istorice, sociale, filosofice etc. Este tipul de poet hermetic, pentru care spiritul se regăsește hegelian într-o circularitate ce suspendă onticul. Dihotomia orfic/hermetic se suprapune, de fapt, la Gerald L. Bruns, opoziției limbaj tranzitiv/limbaj intranzitiv. În accepțiunea noastră, retorica poeziei hermetice angajează toate mijloacele, nu de obliterare, ci de reducție și oblicizare a sensurilor. Forma se autocontemplă narcisist, unica semnificație este propria ei devenire și esență. Opera se gîndește doar pe sine. Nu dorim să coborîm discuția în domeniul exclusiv al limbajului — ceea ce ne-ar aduce uneori în situația de a relua disputa dintre realiști și nominaliști — ci să corelăm modurile în care creatorul se situează în raport cu opera și referentul, cu structuri poetice specifice. Prin urmare, nu ne propunem nici să ignorăm retorica limbajului. Din acest punct de vedere, hermeticii preferă comparației metafora, așa cum proza modernistă progresează metaforic, spre deosebire de caracterul metonimic al prozei tradiționale (distincție avîndu-și originea în faimosul studiu al lui Roman Jakobson, *Două aspecte ale limbii și două tulburări afazice)*. Lumea lui *als ob* devine unica lume, or comparația se naște la intersecția unor planuri diferite. Poetul încetează să mai medieze între lumi, închizîndu-se în propriul univers subiectiv, obiectivat în operă. Doar la acest tip de poezie am limita noi definiția dată de Jean Burgos imaginii în general: „imaginea adevărată (este) expresie a unei realități nicicînd trăite pînă atunci, netrimițînd la nimic anume ante-

Scanned with OKEN Scanner

rior ei înseşi şi creatoare a unei fiinţe de limbaj ce se adaugă realităţii şi făureşte un sens."[1] O asemenea teorie nivelează importante distincţii de tehnică artistică şi chiar de raport al limbajului artistic cu lucrurile. Cu totul alta este „distanţa" dintre *Gioconda* lui Da Vinci şi *Domnişoarele din Avignon* de Picasso, generată de raportul diferit al autorilor cu „realitatea trăită pînă atunci". Tot la fel portretul descriptiv al femeii din *Dorinţă* (Eminescu), explozia vitală a ivirii unui grup de fete, asemuite firelor de iarbă (Blaga) sau dansul domnişoarei Hus (Barbu) indică trei posibilităţi fundamental diferite ale imaginii: forma statică, forma dinamizată, dinamica formei. Formele figurale precodificate sînt, poate, similare, dar formele constituite ale imaginarului marchează schimbări radicale ale retoricii. Chiar dacă Da Vinci şi Eminescu nu ar fi *imitat* sau *recombinat* chipuri de femei cunoscute anterior, ei ar fi ţinut oricum cont de referent ca *model;* ar fi respectat logica realităţii şi exemplul configurativ. La Blaga, imaginea devine expresia unei *viziuni metamorfice:* formele pure, desăvîrşite sînt încununare a elanului vital (influenţă bergsoniană). *Subiectul* intervine activ, slujindu-se de obiect pentru impunerea voinţei sale arbitrare de expresie. În sfîrşit, domnişoara Hus este o formă brâncuşiană, complet stilizată: nişte şalvari împodobind picioarele fuziforme, prinse într-un frenetic şi senzual dans al vieţii. Abia în această imagine barbiană descoperim expresia unei realităţi „nicicînd trăite pînă atunci". Nu vom pune deci semnul ecuaţiei, precum J. Burgos[2], între imaginea care „dă de văzut altceva" (Barbu) şi care „dă de văzut altminteri" (Eminescu, Blaga). Romantismul, postromantismul şi modernismul nu pot fi tratate nediscriminat atunci cînd vorbim de statutul imaginii „între cuvinte şi lucruri", cum sună primul capitol al cărţii lui Burgos. Poetul se emancipează treptat de referent, înţeles, desigur, nu ca prezenţă materială, ci ca instanţă modelatoare, ca autoritate obiectivă. Poetul tradiţional face cititorul să vadă mai bine, mai adînc, mai adevărat; poetul orfic restructurează referentul în funcţie de universul său subiectiv. Hermeticul suspendă referentul. La cel dintîi, semnul şi obiectul sînt un continuum; al doilea introduce între ele o distanţă; despre cel de al treilea se poate spune că se limitează la semn,

[1] Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, Editura Univers, 1988, p. 28.
[2] Jean Burgos, *op. cit.*, p. 28—29.

Scanned with OKEN Scanner

în măsura în care obiectul este de fiecare dată același: limbajul însuși. La Wallace Stevens, în exemplul amintit *(Femeie privind un vas cu flori)*, privirea femeii opera succesive distanțări ale obiectului de semnificații: descoperea conexiuni, anticipa transformarea florii în fruct, deducea anotimpul din prezența florii. Imaginea vasului cu flori se transforma treptat într-o lume. La Paul Éluard, privirea nu mai întîlnește decît figura eului creator, sustras oricăror contingențe. Ea este „fertilă" *(Les Yeux fertiles)*, naște imagini din propria esență. Eul se multiplică („tes yeux divers et confondus/ Font fleurir les miroirs" — *L'Entente)*, reflectîndu-se doar pe sine, căci orizonturile s-au închis („Les horizons s'associent"), și în jur nu mai există decît nonsubstanțiale imagini ale propriei ființe. Poetul este cel care a trecut „de două ori biruitor Acheronul" (Gérard de Nerval), pierzînd pînă și umbra lucrurilor reale. Nu a mai rămas decît o prezență elocutoare *(Narcisse parle* — P. Valéry). Circuitul subiectivității nu mai este întrerupt de nici o impuritate a lumii înconjurătoare: „Nu mai e nimic în jurul meu/ Și, dacă mă întorc, nimicul are două fețe:/ Nimicul și eu însumi" („Il n'y a plus rien autour de moi/ Et, si je me détourne, rien est à deux faces:/ Rien et moi." — Éluard). Subiect și obiect s-au contopit: „Mă vedeam privindu-mă" (Je me voyais me voir" — Valéry). Unicul pol obiectiv, unicul *tu* posibil este poezia, creația din propria ființă, materializată în oglinda vidului (Éluard — *L'Amour la poésie)*.

Raportul poetului cu lumea fiind suspendat, singurele deosebiri în interiorul acestei direcții poetice țin de viziunea asupra obiectului estetic. Pentru poeții care se revendică solipsismului alchimistului („ascuns, cum numai marea...") și activităților inițiatice, fanteziilor celor mai seducătoare ale minții omenești — gnoză, cabală, magie, mitologie — de genul lui Poe, Nerval, Barbu, poezia înseamnă continuitate spirituală și co-prezență a tuturor producțiilor poetice. Ne este utilă aici o distincție operată de Jean Burgos între metafora *reziduală* (comparație prescurtată) și metafora *de trecere*, valabilă doar în prezentul enunțării, neputînd fi redusă la o unică semnificație. Hermeticul nu numai că derealizează imaginile, anulează dimensiunea reală a mitului etc. dar recombină atît de fantezist stocul tradițional de

Scanned with OKEN Scanner

mituri, simboluri, figuri poetice, încît pulverizează dimensiunea semantică a imaginarului. Polisemantismul radical face ca imaginea să dispară în totala ambiguitate a funcțiilor sale semnificante. Fragmentele „extremelor pulverizări", pentru a relua o sintagmă dintr-un semnificativ text al lui Barbu, recad în lumea textului, restituindu-i nu *semnificațiile* ci *cîmpul semantic*. Suspendînd semnificațiile finite, un poet de genul lui Ion Barbu nu vizează un limbaj al tăcerii, o trans-semnificație; dimpotrivă, multiplele și surprinzătoarele analogii demonstrează doar convergența tuturor semnificațiilor, explicabilă prin unitatea spiritului, menținută pînă la nivelul „unității fonetice" a poemului.

Pentru poetul „textualist", în schimb, poemul există în sine și pentru sine. Poetul poate specula elementele lui grafice, senzoriale, materialitatea limbajului, fie în sensul *prezenței* lor, fie pentru a evidenția vidul de dincolo de ele. Drumul hermeticului sfîrșește în relativa intranzitivitate (nu credem în intranzitivitatea absolută). Pentru a ne ilustra ideea, este suficient să-i comparăm pe Ion Barbu și Sorin Mărculescu. Dacă la cel dintîi recunoaștem *bric-à-brac*-ul alexandrin, reprezentările matematice, „lumea lui Anton Pann" din amestecul cărora și-a elaborat o imagerie personală, la Sorin Mărculescu întîlnim forme complet dereificate, golite de substanță. Istoria spiritului se scrie în termenii înfruntării dintre cub și sferă...

Atît pentru hermeticul inițiatic, cît și pentru poetul structuralist, fundamentală rămîne închiderea în sine a operei, obsesiva aplecare asupra ei însăși. Imaginile predilecte sînt existențe pure, eliberate de orice gravitație terestră, precum acele planete născute de turbulenții vulcani ai spiritului din *Puterea cuvintelor* de Edgar Allan Poe. Soarele negru (Nerval) este semnul eliziunii realului, iar oglinda, simbolul narcisismului creației. Frecvent întîlnim și apocalipsa lumii fenomenale; Cuvîntul trece realitatea prin sabie, o reîntoarce în Logos, și-o recîștigă. Apocalipsele se succed; după *de-mitizare* și *de-realizarea* imaginilor, se pare că vom asista la *de-structurarea* limbajului însuși.

Dacă poetul orfic ne face să vedem realitatea altminteri, dacă hermeticul propune altceva, o prezență complet nouă, ignorantă de referent, poetul de tip *monist* ne asigură că

Scanned with OKEN Scanner

vedem în aceeași măsură în care sîntem și că sîntem și vedem mereu același lucru. Referent, semnificant și semnificat reprezintă un singur tot. Poezia este „hemografie", scriere a poetului cu sine însuși, întrucît ființa poetului, lumea și opera sînt deopotrivă cuprinse în „structura materiei de la început" (N. Stănescu).

Monismul tipic este ilustrat, în opinia noastră de poetul englez Gerard Manley Hopkins, redescoperit cu entuziasm în secolul nostru. Pentru a-și împăca vocația ecleziastică și pasionatul ataşament la lumea văzutelor, el susține un soi de panteism reflectat și de limbajul operei. Este un exemplu-limită de investire cu sens a fiecărei unități de limbaj, inclusiv a celor minimale — grafeme, foneme, căci poezia lui prinde viață mai ales la lectura cu voce tare. Spiritul strigă din fiecare element al fizicii, de la îndepărtata stea pînă la onomatopeica vocabulă. Lumea devine transparentă, de parcă s-ar fi întors în lumina originară.

Imaginile predilecte ale poeților monești sînt arborele, simetriile, analogiile universale, reciproca reflectare. Lumea naturii și culturii alcătuiesc un cosmos. Nichita Stănescu unifică pînă și categoriile gramaticale: nomina și verba sînt liber substituibile între ele. Un monism atributiv[1] am descoperit la Cezar Baltag: deși distincte, domeniile vieții și morții, fizica și metafizica alcătuiesc o plotiniană unitate. În sfîrșit, Aurel Rău tinde către un monism substantival, ce îl aduce aparent în ipostaza poetului tradițional. Numai aparent, deoarece inocența pre-modernistă nu mai este posibilă. Poetul încearcă, de pe pozițiile unei conștiințe dedublate, să își armonizeze laturile ființei — naturale, etnice, istorice, livrești etc. El nu mai scrie din interiorul unei lumi unificate spiritual, ci e silit să o recîștige cu prețul fiecărui vers. O construcție a spiritului este modelată pe tiparul artei vitaliste, ancorate odinioară inconștient în realitate.

Firește că un poet nu se situează întotdeauna în același raport față de referent sau uneltele sale. Wallace Stevens, de exemplu, susține cel mai adesea cu patos orfismul; alteori însă își deconspiră obsesiile textualiste. Poetul apare la el

[1] Despre monism atributiv și substantival, infra p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

în dublă ipostază: „îngerul necesar al pămîntului“ dar și „Fosfor citind la propria lumină“. Premisele noastre teoretice au în vedere doar caracterul preponderent al unei opere individuale, funcționînd mai curînd ca un cadru proiectiv decît ca o grilă. Ele sînt doar firul Ariadnei descoperit în labirintul lecturilor de pînă acum și nu avem pretenția de a fi epuizat nodurile rețelei țesute cu ajutorul lui. Propunînd tipologia orfic/hermetic/monist (ce ar caracteriza poezia modernistă în opoziție cu poezia tradiționalistă) și ilustrînd-o prin șase poeți considerați reprezentativi, nu am urmărit o polemică la adresa teoriilor existente ci justificarea unui unghi de interpretare.

Scanned with OKEN Scanner

I

DIHOTOMIA ORFIC/HERMETIC

STRUCTURĂ ȘI SEMNIFICAȚIE ÎN „MEȘTERUL MANOLE“ DE LUCIAN BLAGA

Lucian Blaga este unul din puținii Dedali moderni care nu a fost închis în propriul său labirint pentru vina de a-l fi construit. Opera sa, deși fruct al unor intenții deliberat formale, își mai întoarce oglinzile înspre splendorile Pămîntului și-și mai întinde antenele oarbe spre „golul înaltului“. Într-un univers cu un precis statut axiologic, Forma nu e numai principiu stilistic, ci-și păstrează corelativul filosofic. Ontologic, omul s-ar defini ca ființă plăsmuitoare, creatoare de simili-lumi ale unei transcendențe căreia nu i se neagă existența, dar i se declară inaccesibilitatea. Complicîndu-și sistemul estetic prin introducerea unui element metafizic, Blaga reprezintă un mediator între tradiția raportării implicite, sau chiar explicite, la sacru și arta modernă, în care sacrul este pură ficțiune, o plăsmuire a spiritului uman. În esența sa, omul e gîndit ca existență în mister și pentru revelare[1], încercare dramatică de a pătrunde adevărurile ultime prin configurațiile simbolice ale subconștientului cosmotic și creator, o încercare materializată în universul plăsmuit al culturii.

Cu *Meșterul Manole*, Lucian Blaga se reîntoarce la străvechile ritualuri sacrificeale în care ficțiunea și filosofia fuzionau. Apetitul Formei *(nisus formativus)*, ce-l conduce pe erou la autodistrugere, se confundă cu propensiunea transcendentă, esteticul și metafizicul, moartea și nemurirea, cerul și pămîntul, ca oglindă dar și negare a sa, se reîntîlnesc într-o reprezentare arhetipală, cu funcții integratoare. Dar în

[1] Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 365.

Scanned with OKEN Scanner

vreme ce anticii preferau fie mitice reprezentări antropomorfe, fie geometrii magice (mandala[1], roata lui Șiva, ochiul din triunghi, Buddha în meditație omphalică etc.), modernii ridică la rang de mit aparent umile prezențe ale lumii concrete, nu simbolice prin ele însele, ci în sistemul de semnificație al operei: trandafirul lui Rilke, floarea absentă din toate buchetele, a lui Mallarmé, grădina cu trandafiri la T.S. Eliot etc.

O asemenea funcție simbolică îndeplinește la Lucian Blaga biserica, acea formă arhitectonică în care „materia se reduce oarecum la posibilitățile ei exclusiv spirituale"[2], fiind în același timp modelată „pe vii și suverane tipare" ale organicului[3]. Identificînd frumosul cu mitul totalității (Manole își definește opera ca „singurul tot ce mi-a fost în viață frumos"), Blaga pare să se apropie de o estetică mai veche: vitalismul romantic. Așa după cum, pentru P.B. Shelley, poemul reprezenta „însăși imaginea vieții, surprinsă în adevărul ei etern" *(A Defence of Poetry)*, obiectul estetic blagian e o entitate entelehială, aspirînd în sine totalitatea existenței. Unul din zidari vede lăcașul ca o reuniune a contrariilor, întrucît are o parte „bună, cerească" și alta „rea pămîntească", ceea ce Vodă confirmă: „Scris este: să dați lui Dumnezeu ce-i a lui Dumnezeu, și voievodului ce e a voievodului. Voi ați făcut amîndouă lucrurile cu o singură faptă." Deosebirea constă în aceea că în vreme ce romanticul încearcă beția dezmărginirii totale, pentru artistul modern, Opera este în primul rînd fatala limitare într-o formă unică și condensată, radiind intens totalitatea semnificațiilor pe care textul baroc sau romantic le desfășoară în mod aditiv.

Spre ce univers mitic se deschide *Meșterul Manole*, închizîndu-se, în același timp, în concretețea riguroasei arhitecturi a Formei?

În general, fidelitatea lui Blaga față de spiritul baladei nu a fost contestată de comentatori, care au însă, mai curînd, în vedere interpretări proprii. Blaga nu a văzut în mănăstirea Meșterului Manole un „mit estetic", ci o reprezentare sofianică, o entitate mijlocitoare între planul sacru și vremelnicie. Pentru zidarii din piesă, mănăstirea e „ca un dor

---

[1] Mandala: reunirea tuturor figurilor geometrice într-un centru comun.

[2] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, în *op. cit.*, p. 156.

[3] *Ibidem*, p. 142.

de casă", în vreme ce construcția ei nimicește „nădejde de casă și vatră". Nu e un paradox; există o casă a vremelniciei, dar și o alta a Spiritului, deopotrivă în sens metafizic (suflet reîntors la demiurg) și estetic (artificiala construcție a Operei). Eroii se năruie pur și simplu dintr-o ordine existențială, pentru a intra în cealaltă.

Analizînd universul mitic al piesei, G. Călinescu afirma că „din alt punct de vedere, Meșterul Manole e un răspuns la problema estetică"[1]. Prin conceptul de „matrice stilistică", Blaga contopește însă planul mitic și estetic, iar modul cum imagistica funcționează într-o dublă sau chiar triplă articulare simbolică este specifică literaturii moderne, ce nu mai poate fi discutată doar ca univers ideatic, pe motiv că însăși structura operei are relevanță semantică. În spiritul autorului care opera o subtilă distincție între mitologic (recurgerea la prefabricate ale fabulației sacre primitive) și mitic (capacitate plăsmuitoare și viziune revelatoare a individului)[2], vom urmări și noi în comentariul acestei piese, ce reprezintă o chintesență a gîndirii artistice blagiene, nu două ci trei nivele de semnificație: unul ce trimite direct la faimoasa legendă, al doilea, în care elementele celui dintîi se redistribuie conform categoriilor „mitice" ale autorului: originarul, apolinicul, dionisiacul, demonicul, magicul, dogmaticul etc. și, în fine, transferul ambelor — fenomen specific modern — în plan estetic: rațional și irațional în creație, raport autor/public, autor/operă, artă și cunoaștere, artă și valoare, constituirea operei în funcție de valorile formale ale sensibilității, matricea stilistică a absolutului, stilizare interioară etc.

Lucian Blaga nu s-a mulțumit niciodată cu satisfacțiile unui singur domeniu al spiritului. El visa — cu o donquijotescă singularitate în eterogenul nostru secol! — la „o nouă metafizică și un nou colectivism spiritual"[3] care să imprime o tendință și un stil comun tuturor producțiilor spirituale. Deși un avid cunoscător al curentelor și tendințelor artistice contemporane, un fin seismograf al mișcării de idei, nu a devenit tributar nici unei mode. Comentariile și judecățile de valoare asupra unor creații din imediata actualitate (Van

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediție de Al. Piru, Editura Minerva, 1982, p. 881.
[2] Lucian Blaga, *Fenomenul originar*, în *Opere* VII, ediție de Dorli Blaga, Editura Minerva, 1980, p. 247—248.
[3] Idem, *Stiluri*, în *idem*, VII, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

Gogh, Brâncuși, Rodin...) vădesc o uluitoare capacitate de a surprinde trăsăturile noi și definitorii, la cineva care nu beneficia cîtuși de puțin de distanțarea în timp. Curentele moderniste, evaluate la un înalt grad de abstractizare și tipologizare (din unghiul teleologiei operei: transcendentomania, imediatomania, creația fără obiect, creația ca simplă visare, manierismul[1]) au găsit în el un timpuriu și fin disociator. Blaga se numără printre extrem de puținii modernişti care nu au contribuit cu nimic la confuzia axiologică ce a făcut posibilă apariția teoriilor despre moartea artei. „Mergînd mai departe pe acela i drum, sfîrșim în haos sufletesc", avertiza încă din 1924.[2]

Concepția despre „mat cea stilistică", ce conferă un stil unitar formelor unei anume culturi e în același timp principiu axiologic, a cărui capacitate de a infuza artei vitalitate și sens pentru colectivitatea umană respectivă este susținută cu patos: „Dacă-i adevărat însă că arta premerge celorlalte prefaceri, atunci e poate îndreptățită nădejdea ce-o rostim că *Europa e pe cale de a crea o nouă metafizică și un nou colectivism spiritual*, (...) ce nu are prea multe de a face cu cele trecute. Putrefactele altor vremi nu-și redobîndesc niciodată viața. După fărîmițarea individualistă urmează integrarea unei noi spiritualități colective. Personalitatea creatoare va deveni din nou o forță impersonală în slujba unui cuget colectiv. Metafizica și organizația socială ne-au rămas datoare cu o nouă dogmă bine întemeiată și un colectivism spiritual și cu o nouă «biserică»."[3]

„Preocupările intelectuale sfîrșesc în dogmă", afirma în *Probleme estetice* (1924). „Dogma e formula absolutului. Ea depășește puterile intelectuale ale omului izolat; ea e opera unei colectivități supraindividuale."[4] „Dogma" nu are, prin urmare, aici sens teologic ci *filosofic*, ca recunoaștere a incapacității spiritului uman de a-și apropia absolutul altminteri decît presimțindu-l cu antenele categoriilor abisale, ale Inconștientului plăsmuitor de simili-lumi. Mai mult decît Goethe, Blaga a dat gîndirii sale mitice o justificare filosofică, epistemologică, nu doar una estetică. Pentru Blaga, care descoperea mituri pînă și în cele mai conceptualizate sisteme filosofice — pînă și la ultrasistematicul Hegel —, filosoful,

[1] L. Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit. p. 381—388.
[2] Idem, *Stiluri*, în *Opere*, VII, ed. cit., p. 131.
[3] Idem *Stiluri*, loc. cit., p. 130.
[4] *Ibidem*, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

artistul sau omul de știință este un creator de ficțiuni — tentative oglinzi ale adevărurilor ultime. Artistul adevărat nu este deci, cum s-a spus[1], un pirandellian fabricant de ficțiuni care-i iau locul, ci e subteran înrudit cu filosoful, savantul, sacerdotul vremii, printr-o anumită viziune asupra lumii și o anume configurație stilistică a operei. La Blaga, încă nu a apărut „religiozitatea artisticului". Deși nu-și face iluzii în privința religiozității timpului său, nu aderă totuși la arta emancipată total de metafizică. Autonomia esteticului îi pare o degradare, o abdicare a artei de la înaltele sale comandamente orfic-întemeietoare: „Asistăm la o degradare continuă a spiritualității (religie, filosofie, metafizică) la simple valori artistice. Procesul seamănă cu al entropiei universale. Proces ireversibil. Spiritualitatea își pierde încetul cu încetul puterea de acțiune primară — păstrîndu-și doar eficacitatea estetică."[2] Discutînd statutul artei la modul ideal, Blaga consideră că toți „creatorii (...) intenționează în fond să ajungă la o *transcendență* (...), să parvină la *adevărata natură*"[3]. Concepția sa despre artă nu se limitează la sensul etimologic, ci vizează o năzuință formativă *(nisus formativus)* a artistului, o demonie, un apetit ce depășește zona conștientă, deliberată, înfigîndu-și rădăcinile în Inconștientul guvernat de Marele Anonim — zona misterului existenței, a cărei gravitație ne cosmicizează universul reprezentărilor despre lume. Această energie invadatoare, spărgătoare de zăgazuri se disipează în lucruri, pentru a le asimila în forme ale sensibilității sale. *Nisus formativus*, sau apetitul formei, trădează „nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor, care zac în zona întruchipărilor omenești, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuțile noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrurilor din orizontul nostru imaginar forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe"[4].

Inconștientul cosmotic al lui Blaga devine astfel teritoriul prin excelență al analogiilor, al reprezentativelor plăsmuiri sau „Forme". Biserica este cea mai pregnantă confi-

[1] „Mulțimea contemplă opera, devenită anonimă, și nu are nevoie de autor. Se repetă dar pirandellismul lui Zamolxe, conflictul dintre adevăr și ficțiune." (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 881.)
[2] L. Blaga, *Cugetări*, în *Opere*, VII, ed. cit., p. 402.
[3] Idem *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 88.
[4] *Ibidem*, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

gurație mitică a autorului, nu ca instituționalizare a unei dogme, ci acel „maximum analogic" sub care și-a reprezentat el totalitatea existenței. *Nisus formativus* „cere forme cu dezvoltări în spiritul unei logici proprii acestor forme"[1]. Recreînd legenda Mănăstirii Argeșului, autorul reînvie întregul univers metafizic al comunității care a conceput-o. Opera sa este profund ancorată, printr-un adevărat cordon ombilical, la întreaga metafizică a unui anume timp istoric, ca substrat abisal al creației: „Făcînd o comparație între dogmele metafizice, organizarea ecleziei, estomparea morală a individului ca atare, de o parte, și arta timpului, de altă parte, vom găsi analogii cari vorbesc (...), despre existența unui nisus formativus, ce pătrunde creațiunile spirituale ale unei epoci (...). Din moment ce spiritul e dogmatic, ochiul va deveni și el dogmatic. Astfel se pune pecetea «absolutului» pe toate plăsmuirile spiritului. Unei atari valori îi corespunde în organizația socială *colectivismul bisericesc nelimitat* — în metafizică îi corespunde *dogma*, *iar în artă stilizarea supraindividuală*, *simbolică*, *abstractă a lucrurilor și ființelor*."[2] Iată un condens ce poate foarte bine servi drept comentariu al piesei. Ea poartă pecetea absolutului, manifestare a atitudinii expresioniste *(Stiluri)*. Specific modernă este estomparea instanței auctoriale, avînd însă o altă motivație decît în experimentele moderniste, de la impresionism la textualism: autorul se conformează implicit legii interioare a operei, modelată pe o anume matrice stilistică.

Selectăm doar cîteva circumscrieri ale tipologiei propuse de Blaga în eseul *Stiluri*, unde tendința spre absolut figurează alături de cea tipizantă și individualizantă (corespunzînd, în mare, tipologiei romantism, realism, baroc, numai că autorul nu discută niciodată un concept estetic doar din punct de vedere morfologic, ci din perspectiva filosofului — ca o valoare în jurul căreia se cristalizează aspectele pur formale): „Preocupările intelectuale sfîrșesc în dogmă. Dogma e formula absolutului."[3] Eșafodajul conflictual al piesei se ridică pe opoziția dintre voința și individualismul lui Manole și demonstrațiile lui Bogumil în jurul imperativului „crede și nu socoti".[4] Manole se leapădă treptat de orgoliu rațional,

[1] L. Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 88.
[2] Idem, *Probleme estetice*, în *Opere*, VII, ed. cit., p. 120—121.
[3] *Ibidem*, p. 120 și următoarele.
[4] Bogumil: „Îmblînzește-ți, Manole, cuvintele. Crede! Nu judeca, nu cîntări. Nu cîrti. Nu socoti. Crede!" (Actul V, Scena 3.)

Scanned with OKEN Scanner

acceptînd în cele din urmă dogma, credința. „Că e mult rău aici, dar poate nici binele nu lipsește. Binele abia îl ghicim, răul din adînc îl simțim.“ (Actul IV, Scena 3.)

„Individul e un simplu mijloc al absolutului... Personalitatea nu e valoare în sine, ea e cel mult o forță ce trebuie pusă în serviciul ideii atotpătrunzătoare a absolutului.“ Iată-l pe Manole autocaracterizîndu-se, într-unul din momentele cînd privirea se întoarce asupra sa: „lăcașul... Dumnezeu singur și l-a ridicat, printr-o minune, pe care doar El o înțelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scîndură în schelele pe care le dărîmi cînd clădirea e gata, și folosul vremelnic nu le mai cere.“ (Actul V, Scena 2.) Acesta e universul în care se mișcă Manole, iar nu acela al unui erou existențialist, care învinge absurdul vieții prin măreția sa morală — o salvare individuală și gratuită, fără efect asupra colectivității.[1] Blaga este în această piesă cel mai înverșunat adversar al „crezului individual“.

„Diferențele de la individ la individ nu interesează. Individul — simbol al absolutului — va trebui să-și asigure veșnicia prin autostilizare...“ Manole se depersonalizează treptat („sălbăticia cuvîntului“ e ultima „zgură“ ce-i mai rămîne în final, acesta fiind, în ierarhia lui Blaga, cel mai aproape de spirit în alcătuirea noastră umană), se „pustiește“, ajungînd să vorbească despre sine ca despre un străin: „Manole a plecat. Manole nu mai este.“ (Actul IV, Scena 3.) Trupul său e treptat anihilat, transformat într-o simplă unealtă prin care — ecou hegelian — se împlinește absolutul.

Blaga dă astfel un echivalent — teoretic în eseu și plastic prin *Meșterul Manole* — doctrinei moderniste a impersonalității în artă, de la Mallarmé la Eliot. Iată ce scria Mallarmé lui Henri Cazalis în 1867: „... sînt depersonalizat acum, nu acel Stephane pe care-l știai cîndva, ci una din căile alese de universul spiritual pentru a se autocontempla și realiza pe sine.“[2]

---

[1] „Prin urmare, concentrarea acțiunii pe voința opțională a individului surclasează tema fatum-ului și Blaga rămîne fidel crezului individual.“ (Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, 1984, p. 49.)

[2] „... je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et se développer à travers ce qui fût moi.“ (Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, 1862—1871, Gallimard, 1959, p. 242.) (În absența unei alte mențiuni. traducerile din acest volum aparțin autoarei.)

Scanned with OKEN Scanner

Caracteristică matricei stilistice a absolutului este „estomparea morală a individului ca atare", care nu poate judeca imperativele etice ale divinității: „suntem noi oare chemați să judecăm ceea ce mai presus de vrerea noastră prin noi se face?" se întreabă Manole, iar unui zidar care protestează că omorul nu e creștinesc îi răspunde: „Să nu cîntărim noi ce numai în ceruri se poate cîntări". (Actul II, Scena 3.)

În sfîrșit, arta absolutului „e lucrarea unui spirit unitar, ce străbate prin artiști. E acest spirit ceva asemănător «Sfîntului Duh», despre care se pretinde că ar coborî în cugetul episcopilor întruniți într-un sinod să hotărască o nouă dogmă." Ca și biserica, sinodul ecumenic — aici, adunarea zidarilor — este pentru Blaga un alt „concret echivalent transcendentului". Bunavestire a umbrei bisericii ce se pogoară asupra zidarilor care au acceptat jertfa colectivă e semnul dezlegării de a înălța lăcașul, întrucît ei au ajuns la înțelepciunea zidirii lui: jertfa sacramentală.

De aceste valori lega Blaga tehnica expresionistă în artă — un curent despre care a scris în cîteva rînduri cu rară intuiție și spirit disociativ, după cum dovedește și următoarea antiteză dintre apetitul pentru grandios, cosmic, al romanticilor și acela al expresioniștilor (definitoriu și pentru propria manieră): „Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie, expresioniștii îl realizează în afară de subiect, adică formal(...) expresionismul purifică mijloacele și, mai indiferent față de subiect, întețește felul de a vedea și de a trata realitatea de toate zilele."[1]

Anonim și formal este universul dramatic al lui Lucian Blaga, dar nu și al teatrului expresionist, cu preferința sa pentru tirade, verbozitate, pasiuni individuale paroxistic dezlănțuite. *Meșterul Manole* nu este o piesă expresionistă în genul lui *Vatermord*, al lui Arnolt Bronnen, sau *Die Bürger von Calais*, de Georg Kaiser, ci, mai curînd, în spiritul unui tablou de Van Gogh. Dramaturgul român reprezintă un interesant moment de sinteză a unui „expresionism bine temperat", cum îl numește Dan C. Mihăilescu, din care împrumută mai ales motive (nevoia de regenerare spirituală, conflictul tată/fiu și instinctul patricidului rezolvat în spirit creștin, ca în *Fapta*, necesitatea jertfei ca mijloc de purificare morală a comunității etc.) cu linia intimistă ilustrată de

[1] L. Blaga, *Fețele unui veac*, în *Opere*, VII, ed. cit., p. 147.

Yeats, Lorca, Hofmannsthal — autori la care expresia e reținută, oblicizată prin simbol și alegorie. Dacă rareori îl auzim pe Manole amenințînd „puterile", în schimb, sugestia torturii sale morale pricinuite de personanța în conștiință a adevărului cu privire la necesitatea și identitatea jertfei este magistral realizată în uvertura piesei. De fapt, *Tulburarea apelor*, *Fapta* și *Meșterul Manole* reprezintă traseul treptat limpezit al unei problematici similare, dar și al depărtării de influențe vădit expresioniste. Dacă primele două erau într-adevăr un gen de „mistere", precum cel în care Nona joacă pe „Fiica Pămîntului", universul caracterologic al *Meșterului Manole* e mult umanizat, intriga e mai complexă. De la prefabricatul expresionist al fiului obsedat de ideea că trebuie să-și ucidă tatăl păcătos pentru a pune capăt îndelungatei moșteniri a păcatului *(Fapta)*, de la nuditatea expresionistă a scenei în care strămoșii morți ai eroului dănțuiesc hora morții și păcatului în jurul femeii cu păr roșu *(Fapta)* se ajunge la un amestec specific modern de conflict de idei și mediere a sensului prin figuri poetice, scene și personaje simbolice, intertextualitate. Prin jertfă, Mira și Manole sînt asimilați mitului cristic, dar acest lucru nu se spune ca atare nicăieri, ci doar se sugerează.

Blaga nu adera la arta total emancipată de metafizică. Autonomia esteticului îi pare, spuneam, o degradare, o abdicare a artei de la înaltele sale comandamente orfic-întemeietoare. Artistul modern se dedublează, mentalitatea sa nu se mai confundă cu aceea a operei. Gînditorul Blaga considera că lumea creștină și-a epuizat resursele, iar prezentul e mai curînd un amestec alexandrin de diverse doctrine și sisteme gnostice, așteptînd cristalizarea unei noi metafizici. În universul piesei însă, ce preia motivul feudal al jertfei pentru construcție, mitul este imanent, acesta dobîndind totodată valențele unei filosofii și ale unei estetici. Opera lui Manole, personajul lui Blaga, nu ține de o categorie a conștiinței, ci este un dublet orizontic, un *summum* analogic. Aderența autorului la bogomilism ori la altă doctrină creștină rămîne o chestiune irelevantă, deoarece piesa nu e manifestul unei credințe, ci mitul pe care se modelează întreaga acțiune. Practicat extensiv în literatura modernă, unde devine cu timpul manierism, procedeul de a suprapune acțiunii un plan filosofic sau estetic, mediat prin mit, simbol, alegorie este ilustrat și de Blaga în *Meșterul Manole*. Mai înainte de a analiza mecanismul prin care acest text

Scanned with OKEN Scanner

dramatic funcționează „cu stăruitoare consecvență“ în planurile de semnificație amintite, ne vom ocupa de universul ideatic al unui autor a cărui operă G. Călinescu o caracteriza în mod paradoxal a fi „fără conștiință, fără cer și fără mișcare“[1]. Cerul său metafizic, destul de nuanțat, se revendică unor surse diverse, dar nu eterogene la nivelul de abstractizare al teoreticianului culturii care este Lucian Blaga, cum ar fi vizionarismul cosmic și pasiunea pentru analogii a romanticilor, vitalismul nietzschean, filosofia lui Fichte, neoplatonismul lui Origen.

Valențele estetice ale mitului cristic sînt binecunoscute: conceptul central al materializării spiritului[2] echivalent dublei articulații a limbajului artistic, caracterul poetic al textului Scripturilor, bazat pe simbol și alegorie, faptul că e un mit al edificării spirituale etc.

Dacă pentru Aristotel ambiguitatea era un defect de claritate, tradiția opusă, a scriiturii de tip hermetic, în care sensul e voit obscurizat și mediat prin simbol și alegorie, își are un prototip în țesătura polisemantică a textului evanghelic. Doctrina Logosului creator conduce cu necesitate la afirmarea existenței mai multor nivele de înțeles; simbolul și analogia devin căi de acces la supranatural. Evangheliile nu au, de aceea, numai un caracter poetic. folosindu-se de figuri ale retoricii, dar și, tocmai prin ele, unul doctrinar și revelator — o sinteză deci a artei, filosofiei și mitologiei foarte tentantă pentru Blaga, care nu vede în artistic scopul ultim, ci calea spre autocontemplare a omului în ierarhia cosmică. Nu este vorba de religios propriu-zis, ci de finalitatea metafizică a artei. Creația este un moment esențial în ontologia spiritului: plonjarea în absolut, împlinirea deplină a destinului. Condiția omului ca locuitor al unui Pămînt ce posedă „stele în apă“, un Pămînt ce-i e cerului oglindă și al cărui destin este să plăsmuiască ficțiuni într-un scenariu al cărui Autor e Marele Anonim, este înrudită cu a lui Calderón din *Marele Teatru al lumii*, cu acel „cer omenesc de flori trecătoare, uzurpînd arhitecturii cerești reflexele“. Lumii care întreabă: „Cine mă trage afară din mine, cine-mi dă glas?“, Autorul divin îi răspunde:

---

[1] G. Călinescu, *Lucian Blaga*, în *Gîndirea*, VIII, nr. 2, februarie 1928.

[2] L. Blaga, *Trilogia culturii*. ed. cit., p. 132—134. Autorul explică ecoul dogmei creștine prin prezența unor elemente de un aspect foarte concret, cum ar fi „ideea că eternitatea a despicat vremelnicia ca o pană, făcîndu-se vizibilă“.

Scanned with OKEN Scanner

„vreau să-mi serbez puterea (...) astăzi eu, prevăzător, vreau/ ca tu, lume, voioasă, darnică și fermecătoare/ să plăsmuiești închipuiri/ care din îndoială să devină certitudine/ Vom fi într-o clipă, eu Autorul, tu teatrul, iar omul actor."[1]

Divinitatea ca autoare a scenariului este, de fapt, plăsmuitoarea, iar omul un plăsmuitor de grad secund. Cam acesta e și raportul dintre Meșterul Manole și Marele Anonim. Meșterul nu se socoate autor al bisericii, ci unealta prin care „mai presus de vrerea noastră în noi se face". Cezarul pămîntesc nu-și poate revendica ctitoria („că Vodă e om ca noi, și el o unealtă în mîna puterilor, necunoscute"). Împlinirea lăcașului e o fatalitate, „duhul care dinăuntru te împinge să clădești", este acel demonism al divinității, ce se neagă pe sine în temporarul și amăgitorul spectacol lumesc.

Interesantă este dedublarea lui Manole însuși în autor și actor. Și el e înzestrat cu har și previziune; știe, de exemplu, că „trupul va mai întîrzia puțin în lumină, va mai porunci, va mai zbiera". Tot timpul se privește ca într-o oglindă, ca și cum și-ar fi sieși actor; patima, suferința, tot zbuciumul omenesc sînt autentice, dar aceste manifestări actoricești sînt întrerupte de autocontemplare. Deschiderea ochiului asupra propriei ființe — procesul firesc de dedublare care este geneza oricărui autor — se desăvîrșește în scena finală: „Uite brațul meu: e blînd. Uite ochii mei: astăzi sunt blînzi. Și blînd e mersul meu... Tot ce mi-a mai rămas e sălbăticia cuvîntului."

În conștiința universală și eternă se nasc concentric autori, în „ochiul din triunghi" se deschid mereu alți ochi, unul în altul. Autorul lui Blaga, al unui iluzoriu spectacol mundan, se pierde în infinitudinea unui Autor cosmic.

La rîndul său, divinitatea se revelează doar prin negația sa în uman. Blaga îl urmează pe Fichte în concepția despre rolul transcendental-logic al Negației în trecerea de la indeterminarea infinită la determinarea finită.

Paralela cu Fichte se poate extinde și asupra activității considerată de amîndoi esențială ființării omului în univers: creația nu mai este un simplu artefact ci o ontologie transcendentală și antropologică. Un *Abbild* reamintind un *Urbild*: „Marele Anonim se pare că vrea să țină pe om în permanentă

[1] Apud Rosario, Assunto, *Universul ca spectacol*, traducere de Florina Nicolae, Editura Meridiane, 1983, p. 153—154.

Scanned with OKEN Scanner

stare creatoare, de aceea se acordă omului perspectiva și posibilitatea de a depăși imediatul prin întruchipări stilistice. De notat este însă că, prin aceleași cadre stilistice i se pun omului ca un fel de frîne, care îl împiedică de a crea pe plan absolut, adică de a recrea misterele."[1]

Dacă pentru Fichte monadica realitate spirituală a individului reprezintă concretizarea absolutului, *Abbild*-ul lui Blaga este acea biserică, modelată pe „vii și suverane tipare" ale organicului, sinteză a cosmicului și etnicului, „«unitate a totului», în care e cuprins nu numai omul, ci și viața și creatura vegetală"[2]. Manole nu e un simplu arhitect, ci chiar Marele Zidar, cum îl numește Bogumil, reproducînd în cadrul unui „mister" un *Urbild;* misiunea sa este aceea de a deștepta pentru public (comunitate) un act cu valoare întemeietoare pentru ființa umană: jertfa cristică de la temelia lăcașului emblematic. Deși nu poate fi înțeles rațional, prin materializarea sa în domeniul sensibilității umane, spiritul absolut încetează să mai fie *ein gehaltloser Schattenbegriff* (un concept fantomatic, lipsit de conținut). Minuscunoașterea lui Blaga nu este altceva decît acest salt al rațiunii în necunoscut, pătrunderea miticului prin porțile fanicului (intuirea necesității jertfei în Mira-piatră). Geneza auctorială a lui Manole înseamnă, așadar, adoptarea mentalității mitice — un loc comun deja, dar original la Blaga prin punerea în relație cu condițiile cunoașterii umane în general.

În poemul dramatic dedicat de William Blake lui *Milton*, în care vedea figura artistului național, precum Blaga în legendarul zidar, Omul apare ca un microcosmos ce reproduce macrocosmosul, iar Forma umană devine simbol al divinului, al perfecțiunii. Umbra ce se pogoară între zidari în piesa lui Manole e o configurație simbolică mult mai generală: prefigurarea viitoarei Opere. De altfel, compararea poemului *Milton* cu *Meșterul Manole* pune în evidență cîteva mutații esențiale de la romantism la modernism, în ciuda similitudinilor generate de o intrigă și o problematică înrudite.

Finalul apoteotic al poemului lui Blake îl aduce în scenă pe Isus, purtîndu-i la brîu pe Milton (Manole) și Ololon (Mira). La Blaga, omul este singur; nici un miracol nu mai vestește pătrunderea în lume a unei prezențe metafizice,

[1] L. Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 373.
[2] *Ibidem*, p. 142 și 140.

Scanned with OKEN Scanner

Manole aşteptînd în zadar ca în momentul jertfei, precum cu Abraham sau Ifigenia, să intervină o forţă salvatoare. Aşteaptă apoi tot zadarnic ca Mira să reînvie din zid în a treia zi — „cu sîngele în tremurare", semn că trupul nu e complet anihilat. Divinul şi umanul sînt la autorul român universuri etanşe, comunicînd doar prin plăsmuirile omului. Creaţia oferă unica dimensiune metafizică a universului uman, căcì doar aici mai reverberează misterioasa viaţă a Inconştientului, ce ne pune în legătură cu tainele ultime. Într-un fel, biserica devine un *theatrum mundi*, în care omul îşi joacă rolul în faţa divinităţii, ca în teatrul medieval, numai că, spre deosebire de descărnatele pantomime ale Evului Mediu, covîrşitoare este la Blaga alcătuirea din mers a Operei, închegarea universului ei material (cîntecul zidarilor). Nu renaşterea spirituală a omului, ca la Blake — acesta e doar preludiul — ci însăşi devenirea Operei înscenează sacrul, chiar dacă „înaltul" e „gol". (Actul IV, Scena 3.)

Similitudinile de intrigă şi simbolistică dintre piesa lui Blaga şi poemul lui Blake sînt atît de izbitoare, încît ne întrebăm dacă nu au la origine o influenţă directă. Vorbind despre romantici, în *Fenomenul originar*, Blaga le conferă, printre altele, următoarele atribute ce trimit direct la Blake: „Pentru romantici, lumea nu mai e «o moară a morţii» în care timpul se macină fără de nici o noimă. Lumea nu mai e un spaţiu matematic ocupat de jocul atomilor neînsufleţiţi (...) la romantici, aceşti protestatari împotriva oricărei obişnuinţe în gîndire, îndrăzneala analogiilor creşte fantastic. Ei nu se mai străduiesc să cuprindă, cu toată precauţia cuvenită, reale analogii între lucruri, ei *creează* analogii, cele mai adesea fictive, dedaţi unei excesive imaginaţii în căutarea de corespondenţe secrete în cosmos."[1] Întunecatele mori satanice, protestul împotriva raţionalismului excesiv, a orgoliului de a face din absolut „o diagramă matematică", gîndirea intens analogică, modelarea pe organic, în speţă pe forma umană, a întregii existenţe sînt comune universului poetic blakean şi piesei dramaturgului român. Blake îl precede pe Blaga chiar în concepţia despre matricea stilistică, despre orizontul inconştient ce hrăneşte o operă de artă. Modelarea acestuia în funcţie de spaţiul geografic în care trăieşte o comunitate etnică, avîndu-şi, de fapt, originea în concepţia romantică despre con-

[1] L. Blaga, *Fenomenul originar*, în *Opere*, VII, p. 221.

tinuitatea în conștiință a perceptorului și a obiectului percepției, speculată original de Blaga în cadrul unui sistem estetic, o întîlnim și într-un pasaj din *Milton (The Heavens and the Earth)*[1].

Ambii autori recurg la mitul creștin, speculîndu-i valențele estetice, căci destinul omului nu e privit nici dintr-un punct de vedere divin, nici antropologic, ci din acela al creației, al victoriei creatorului prin forța Imaginației. Crist le apare într-o dublă ipostază, ca o întrupare a demoniei creatoare ce reunește la Blake Mielul și Tigrul — inocența creației și teribila energie distrugătoare. Pentru Blaga, bogomilismul nu e decît scuza doctrinară a ereziei sale de a postula la rîndu-i o similară dualitate a divinului. Nici Blake, nici Blaga nu impun restricții, în consecință, plenarei manifestări a personalității umane. Dorința înăbușită, sună o maximă a celui dintîi, naște otravă. La rîndul său, Blaga credea în vitalitatea și vigoarea creatoare a acelui „bogat fond latent slavo-trac, exuberant și vital", care, cu cît va fi ținut în „frîul întunericului" cu atît se va revolta mai aprig.[2]

Pentru ambii, creația nu este produsul lui *homo faber*, ci experiență metafizică, integratoare, chiar dacă orgoliosul poet englez se vedea participînd la divin prin imaginație, în vreme ce Blaga, contaminat de scepticismul epocii moderne, se mulțumea cu necesara situare într-un mister irevelabil în esența sa. Și pentru el, însă, creator era inconștientul imaginativ, în vreme ce calculul, rațiunea abstractă și orgoliul individualist sînt aspru repudiate. Iată-l pe Manole, cel învinuit de satanism pentru că „măsoară și cîntărește" — rațiune dubitativă mereu la pîndă („gînd treaz") — precedat de eroul lui Blake: „Negația este Spectrul, Forța Rațională din Om:/ Este un Trup fals, o Crustă pentru Spiritul meu/ Nemuritor, un Individualism de care trebuie să mă lepăd/ și pe care trebuie să-l nimicesc."

Și poemul lui Blake începe cu domnia lui Anticrist — Satana se proclamă Dumnezeu, iar spectrele morților îl

---

[1] Din momentul în care inconștientul unui ins și-a găsit o întîie categorică expresie într-un anume orizont spațial, totdeauna structurat într-un anume chip și nu altfel, conștiința insului se poate deplasa prin orice peisaje, oricît de diverse; în pofida împrejurărilor caleidoscopic schimbătoare, conștiința insului va fi pătrunsă de rezonanțele adînci și grave ale orizontului său inconștient unic, persistent." (L. Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 46.)

[2] L. Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Gîndirea*, nr. 10/921.

slăvesc orgiastic, asemenea insurgenței sicrielor din debutul piesei lui Blaga — și profeția Mielului Domnului, a sacrificiului („mielul din potir", la Blaga). În ambele lucrări eroii trec de la stăpînirea Amintirii la iraționalul Inspirației, de la timpul aditiv, cronologic, de plată înlănțuire a evenimentelor — „scurgerea zădarnică a vremii" — la „lumea harului", a epifaniei, închegării Operei.

Mutînd discuția în plan caracterologic, vom identifica în Albion — uriașul adormit, personificînd pămîntul Marii Britanii, și în Los, „Paznic al Eternității" și „Ochi al Lumii" — pe Găman, care, ca și Moșneagul din *Tulburarea apelor* (Parastasia îl și numește „Ochiul Lumii") reprezintă în același timp un Pămînt antropomorfizat și o conștiință generică. Prin sacrificiul lui Milton, Imaginația poetică a acestuia îl trezește pe Albion la o nouă viață, spirituală. La Blaga dispare dihotomia subiect/obiect, în procesul general de obiectivare a artistului în epoca modernă. Găman e o umanitate căzută, sacrificeală, dar și omul naturii înzestrat cu senzorii unei supraconștiințe, omul magic, imaginativ, care renaște în sine însuși. Sacrificiul lui Manole îl izbăvește de blestemul „puterilor nebotezate", dar Găman e totuși o conștiință mai generală decît a lui Manole — „profet" îl numește Dan C. Mihăilescu — o conștiință cvasi-divină. În finalul piesei, în el se reunesc gîndurile nerostite ale lui Manole și plînsul din zid al Mirei. Cei doi par fiii săi, pe care-i reprimește în integralitatea organicului. În el își are sursa elanul vital, demonia ce-l bîntuie pe Manole, ca o aspirație a Informului către Formă (a se vedea scena în care visează că pe spinare i-a crescut o biserică, el și Mira semănînd cu *Centauriița* lui Rodin[1]) în chiar comentariul lui Blaga: elan al materiei către Formă și recădere în amorf, a materialului către spiritual, a coruptului spre puritate. Ca un Pater al tuturor oamenilor, visează cu ei la transcendere și reprimește la sine trupurile Icarilor săi învinși. Seamănă oarecum acelui spațiu vegetal, al mumelor, numit Beulah, din *Milton*, prin care se încarnează sufletele. „Bocetul vegetal" al lui Beulah pentru Ololon, care se întrupează pentru a-l salva prin jertfă pe Milton, are o paralelă în plîngerea cu aceeași „admirație și iubire" a lui Găman pentru Mira.

[1] L. Blaga, *Trilogia cunoașterii*, în *Opere*, VIII, Editura Minerva, 1983, p. 182—183.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Blaga nu și-a scris piesa avînd în minte poemul lui Blake, avem de-a face cu un ciudat exemplu de similaritate a activității imaginative a poeților posedați de utopia absolutului.

Mai importante decît asemănările sînt însă deosebirile, căci ne prilejuiesc disociații de tipologie artistică.

Pentru Blake, individualistul apusean protestant, cum l-ar fi clasificat Blaga, centrul viziunii despre lume este monadica existență umană, iar scopul artei, realizarea personalității umane integrale — simțuri, intelect, afecte și imaginație —, eliberate de felurite deformări și constrîngeri social-politice, filosofice, religioase, etice etc. Omul în integralitatea sa primordială, simbol al perfecțiunii și model cosmic, se regăsește în microscopica imagine a Operei ca lume.

Pentru Blaga, important e cosmoidul Operei, ca un complex de interrelații, sieși suficient. Reproducem aici distincția operată de Blaga între „microcosmos" și „cosmoid", care îl recomandă ca pe un teoretician al independenței formale a operei și al ontologiei ei emancipate de „realitatea obiectivă": „Microcosmosul e o lume în miniatură prin complexitatea sa *materială*, prin *substanța* și conținutul său ca atare. Cosmoidul e altceva; cosmoidul e o simili-lume, și aceasta în primul rînd prin cadrele și articulațiile sale *categoriale*. Cosmoidul, oricît de complex ca osatură categorială, poate fi ceva foarte simplu ca substanță. Alte deosebiri: microcosmosul e întotdeauna gîndit în forma acelorași categorii ca și macrocosmosul empiric. Ori cosmoidul se prezintă sub cu totul alte forme și aspecte categoriale, decît macrocosmosul empiric. Cîtă vreme un microcosmos face parte integrantă din macrocosmos, cosmoidul e o plăsmuire revelatorie a spiritului uman și ca atare face concurență macrocosmosului, tinzînd să i se substituie. Potrivit acestor diferențieri, omul real, sau individul cu trupul și cu sufletul său, de pildă, poate fi privit ca un «microcosm», dar o operă de artă nu îndeplinește condițiile unui «microcosm». Opera de artă e un «cosmoid»."[1]

Prin această transcendere a mimesis-ului și prin conștiința independenței și specificității obiectului estetic se desparte artistul modern de arta anterioară. Dacă Milton se dezindividualizează, Manole se dematerializează, deve-

[1] L. Blaga, *Cosmos și cosmoide*, în *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 359.

Scanned with OKEN Scanner

nind nu o formă simbolică a microcosmosului, ci integrîndu-se într-o Formă ce uzurpă statutul macrocosmosului. Mai aproape de mit, Milton înfruntă puterile de jos pentru a cîștiga favoarea celor de sus. Manole le reunește în el pe ambele, ca simbol al condiției umane în general. Pămînt și cer, trup și spirit se împacă în el, ca în poezia *Pax Magna.*

Opera nu e numai mod de transcendere a Pămîntului, ci și frîna stilistică prin care acest lucru nu este total posibil. Precum argintul oglinzii, jertfa („omorul săvîrșit") face să apară și cerul și pămîntul într-o singură imagine; le limpezește chipul prin negare reciprocă.

Idealul lui Blake viza totalitatea determinărilor umane — sociale, umane, metafizice — fiind, în aceeași măsură, un ideal politic și unul etic. În concepția lui Blaga, opera se sustrage determinărilor temporal-spațiale concrete, purtînd în sine orizontul spațial și temporal specific[1].

Încheind aici comentarea „articulațiilor categoriale" ale piesei, ne vom ocupa, în continuare, de savanta ei compoziție, ce pune în evidență amintita conștiință formală a dramaturgului. Paradoxal ni se pare faptul că nimeni nu a adunat mai multe și mai convingătoare argumente în favoarea supremației inconștientului în creație decît Blaga, în vreme ce nu lasă nimic la întîmplare în domeniul expresiei. I se potrivește caracterizarea pe care o făcea el romanticilor în *Fenomenul originar:* „deși exaltau inconștientul, creau în mod mai conștient decît clasicii".

Subiectul fiind cunoscut, noutatea nu putea proveni, de altfel, decît din organizarea formală deosebit de complexă a piesei, ce oferă cadrul unor consecvente corelative simbolice între mitul cristic și o estetică eclectică în ceea ce privește proveniența, dar perfect originală și unitară ca produs final. Blaga combină astfel convenția clasică a teatrului, din antichitate pînă la moralitățile medievale, cu tehnica modernă a stratificării semnificației.

Acțiunea piesei se desfășoară într-un „timp mitic românesc" — o sintagmă ce a stîrnit nedumeriri, întrucît asociază atemporalitatea oricărui mit cu realități românești feudale. „Mitic" are însă aici semnificația de timp al epifaniei divinului — intersecție a timpului *chronos* cu timpul

[1] „Un lucru empiric coexistă spațial cu toate celelalte; o creație de cultură își poartă orizontul spațial și temporal, specific ei, în ea însăși." (L. Blaga, *Cosmos și cosmoide*, în *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 353.)

Scanned with OKEN Scanner

kairos: „(...) daimonion se împarte între metafizic și temporalul istoric. Izvorînd din metafizic (Dumnezeul evadat din sine) demonicul se manifestă în istorie (epocile tulburi). Uneltele lui sunt îndeosebi oameni de mare format."[1]

De la prima indicație scenică, Blaga anunță, așadar, tema demoniei. Daimonion se manifestă într-un timp „tulbure, haotic, de criză și întunecare, de dezechilibru și fierbere"[2]. S-ar părea că însuși paroxismul haosului declanșează impulsul creator, ca o forță care, atingîndu-și apogeul, se transformă într-o energie cu semn schimbat. Însemnele haosului comunicate în apăsătorul debut al piesei se succed precipitat: se deschid morminte, sicriele călătoresc pe ape, bîntuie bolile, se înstăpînesc seceta și sterilitatea. Acest haos, nu preadamic ci precristic (domnia morții), culminează cu apariția lui Anticrist: „De șapte ani tot umblă Anticrist prin țară. Mai știi, poate de aceea nu stă nici lăcașul acesta." (Actul II, scena I.) Într-un asemenea loc „de groază", minat de puterile întunericului, Manole nu poate realiza decît o anticreație. Ignorant de faptul că el nu poate crea asemeni lui Dumnezeu, ci numai după măsura sa umană, Manole încearcă în șapte ani, cu orgoliu luciferic, o facere a lăcașului așa cum „a creat El" în șapte zile. Dar el nu are de învins haosul primar, informul, nu poate crea din lut și lumină; creația sa, postadamică, trebuie să învingă mai întîi domnia morții, satanica moară de care pomenește în somn Gămăn: „Huruie moara smintelilor dedesubt și se învîrte. De acolo, în pofida noastră, și de mai departe, se dă drumul sorților (...) Puteri fără noimă n-au de lucru și macină din stîncă făină pentru gurile morților" etc. (Actul I, Scena I.) Se produce o halucinantă inversare a dinamismului cosmic: pietrele sînt aruncate în afară, iar edificiile omului se năruiesc.

Inversarea gravitației ființelor spre moarte cere intervenția unui „agent transcendent". Comentîndu-l pe Aristotel, Blaga scrie în *Geneza metaforei și sensul culturii*[3]: „După fizica lui Aristotel orice lucru își are în lume un așa-numit «loc natural» al său. Locul natural al pietrelor, bunăoară, ar fi centrul pămîntului. Piatra va tinde prin urmare spre centrul pămîntului, ca pasărea spre cuibul ei. O piatră azvîrlită recade la pămînt deoarece ea e stăpînită de dorul de a ajunge la locul ei natural. Piatra tinde spre centrul pămîn-

[1] L. Blaga, *Daimonion*, în *Opere*, VII, p. 308.
[2] *Ibidem*.
[3] Idem, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 316.

tului fiindcă numai acolo ea devine «piatră tipică».“ Un zidar îl anunță pe Manole că „pietrele au pornit de-a dura, spre locurile de unde au fost luate“. Aspirația spre înalt nu aparține decît omului; numai el poate, prin creație, să mijlocească în intermundii, să stea cu toată ființa sa la hotarul dintre lumi. Manole nu va putea crea însă lăcașul decît „în spiritul logicii (lui) proprii“, care este moartea sacramentală. Mai întîi trebuie să învețe legea zidirii.

În plan simbolic, nisipul scuturat de Găman pe pergamentele cu calcule matematice ale lui Manole califică îndeletnicirea lui satanică. Dubletul estetic al eșecului rațional al artistului este ideea că atîta vreme cît opera rămîne o categorie a conștiinței, el nu poate izbîndi. Valoroasă e doar creația bazată pe o matrice inconștientă (personanța în conștiința lui Manole a „fenomenului originar“ al întemeierii lăcașului).

Combustia creației angajează totalitatea eului, conștient și subconștient[1] (determinant), simțuri, imaginație și intelect. Încă din debutul piesei, Manole beneficiază de doi sfetnici: Bogumil, cel care încearcă să-l convertească la făptuirea jertfei pe cale rațională (necesitatea acceptării paradoxurilor existenței) și Găman care reușește să-l convingă într-adevăr. Găman este numit de Mira și Manole „zmeu“ — un apelativ pe care Blaga îl folosește în *Artă și magie* pentru a desemna acele ființe primare, magice, oameni ai naturii, care transformă ficțiunile în realitate și gîndesc cauzalitatea prin analogie. Conținuturile abstracte ale gîndirii lui Bogumil devin, la Găman, vedenii, „aiurare interioară“. El gîndește magic, are darul divinației și e capabil să tălmăcească în imagini

[1] „Ca și pentru Fiedler, pentru Blaga realitatea artistică este construită nu conform formelor intelectului, ci conform celor ale intuiției, scoasă din domeniul teoreticității pure, eliberată de particularitatea valorilor pragmatico-sentimentale și cristalizată după propriile sale legi de o imediată evidență. Dar în cadrul acestei structuri cristaline, se dezvăluie diferite planuri de constituire și diferite valori constitutive. Sînt în primul rînd valorile care derivă din natura dialectică a artei înseși și care îi determină problematica interioară: deoarece arta, în sensul mai sus arătat, de revelație, este însuși inconștientul care ridicîndu-se pînă la conștiință, se infiltrează, îi pătrunde structurile, le răscolește și se constituie în însăși realitatea sa ideală: este informul care capătă formă, iraționalul care își făurește legea, este unitate și totodată multiplicitate, originalitate și legitate, libertate creatoare și canon obiectiv. Aceste valori «polare» sînt trama dialectică pe care se desfășoară și se mișcă viața artei.“ (Antonio Banfi, *Filosofia artei*, traducere de Smaranda Bratu Stati, Editura Meridiane, 1984, vol. II, p. 121.)

Scanned with OKEN Scanner

înțelesurile ultime, ca o „contopire nemijlocită cu absolutul“ Visul profetic și vederea Mirei la trezire îl fac să intuiască imediat mediul în care trebuie realizat lăcașul, să identifice — act magic — cele două realități aparent fără nici o legătură. Este momentul intuitiv al creației, realizînd fulgerătoare asociații revelatorii. În spirit goethean, propune și Blaga două ipostaze ale demonicului: una magică (Găman) și alta creatoare (Manole). Greșeala inițială a lui Manole este „transcendentomania“, pretenția de a imita cosmogonia. „Omul, fiind limitat oarecum prin intervenția activă și organizată a transcendentului, e clar că el nu poate fi măsurat decît cu propriile măsuri, iar nu ale transcendentului.“[1] Măsurile ulterioare ale lăcașului, înălțat pe trupul Mirei, sînt ale trupului omenesc. În același eseu, Blaga respingea însă și „imediatomania“, ce smulge creatorul din orizontul misterului, limitîndu-l la surogatele realității. Imediatul nu oferă decît „material care servește la plăsmuiri de intenții revelatorii“. Imediatul îl conduce pe Manole la intuirea Legii construcției — jertfa umană. Cuvintele Mirei, visul lui Găman, sfaturile lui Bogumil, oracolul magicianului curții — toate au rolul de a conștientiza în el vedenia interioară. Alegoricul dans al Mirei pe spinarea lui Găman are și el o funcție mnemotehnică. În sens expresionist, piesa urmărește o purificare și o edificare spirituală. Afirmația poate contraria, întrucît, mai ales în ceea ce o privește pe Mira, comentatorii au fost aproape unanimi în a-i exalta puritatea și frumusețea morală. Excepție face Dan C. Mihăilescu, pentru care este evidentă „natura demonică întruchipată și în Mira“: „Ea are ceva din frumusețea drăcească a Nonei, bucurîndu-se, într-un fel, că turlele nu se înalță, că mireasa de piatră nu-i va lua locul lîngă Manole.“[3]. Fisura morală a Mirei fie ea și independentă de liberul său arbitru, moștenită, este însă indispensabilă efectului catarhic al dramei eroilor. Lectorului atent nu-i poate scăpa o confesiune a lui Manole de după jertfă, ca un fel de justificare morală a ei: „Ea vrajă potrivnică scornea. Lumînări în Argeș stingea. Eu ziceam: «Draga mea, întîlnirea noastră e blestemată și rea». (Actul II, Scena III.) Mira e întruchiparea geloziei (nu numai vrăjile contra bisericii, dar și scena stingerii lumînărilor din camera lui Manole e edificatoare, ea vrînd

[1] L. Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 383.
[2] *Ibidem*, p. 365.
[3] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

să-i fie unica lumină) și individualismului feminin, nesuportînd rivalitatea unei preocupări ce-i absoarbe lui Manole atenția cuvenită ei.

În sistemul de semnificație al universului blagian, corporalitatea e o înstrăinare a spiritului, o degradare, iar veșmintele, una de grad multiplu, și una și celelalte trebuind să fie lepădate în drumul spre sine al spiritului. Pentru Manole, Mira e alternativa senzualității, păcatului și morții. Ea este o Cătălină ce-l atrage la viața muritoare. Despre Manole nu ni se precizează niciodată cum e îmbrăcat, în schimb Mira are mereu determinări în această privință: ea poartă o cămașă albă, o „cîrpă galbenă" sandale pe care trebuie să și le scoată în momentul jertfei. De notat că „galbenul" nu semnifică aici lumina, ci diavolescul. Iată-l pe Bogumil precizînd sensul cuvîntului, atunci cînd vorbește de „împărăția virtuților întoarse [unde] toate sunt după măsură: și coarnele dracilor, și *cozile galbene*" (s.n.) (Actul I, Scena 1.) Justificarea morală a jertfei e negarea păcatului originar, condiția umană alcătuind un Ianus, ale cărui fețe sînt Eros și Thanatos. Manole compară zidirea Mirei cu inițierea erotică; e necesitatea de a învinge blestemul abătut asupra urmașilor lui Adam: „Cînd ne-am întîlnit cu stîngăcie întîi, am fost aproape numai copii și-am început în neștire să ne jucăm de-a viața. Acum tot așa ne vom juca, de-a moartea. Atunci te-am culcat în iarbă, acum te voi culca în zid. Va trebui tot timpul să zîmbești, și chiar de va fi rece zidul, să te silești să glumești. Să pară în adevăr că moartea e un joc. Căci vezi, blestemul de care vorbirăm, îl învingem c-un joc." (Actul III, Scena 3.) Utopie a totalității, lăcașul desemnează chiar limitele între care se desfășoară existența omenească: „un cîntec de iubire împletit cu un cîntec de moarte".

Asocierea Mirei cu clopotul („clopotul — fată") pe care-l vor auzi „mama care a fost și copiii noștri care vor veni" o dizlocă din lumea Naturii, a morții și proliferării sexuale[1].

La rîndul său, Manole trebuie să renunțe la orgoliul luciferic de a crea asemeni acelui demiurg cu compasul din manuscrisele medievale, alegîndu-și ca reper propria măsură umană, să se lepede de egoism, trufie și individualism.

[1] Alexandru Tănase (*Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, Editura Cartea Românească, 1972, p. 425) pomenește de faptul că Mira urma să devină mamă, ceea ce nu reiese din text — o confuzie, probabil, cu balada.

Scanned with OKEN Scanner

Auzind că el va trage clopotul cel mare cînd va fi gata biserica, Mira îi reproșează: „Vezi, tu — totdeauna ești așa — numai glasul tău să se audă. Numai tu. Totdeauna tu. „Depersonalizarea era considerată de Blaga nu numai firescul proces suferit de orice creator în procesul genezei sale (auctoriale), dar și un imperativ etic — necesitatea aderării la un colectivism spiritual, a cărui natură, după cum am văzut, pentru cel ce considera creștinismul o experiență spirituală secătuită, nu era încă precizată. Cu toate acestea, acea valoare cu semnificație pentru o întreagă comunitate spirituală rămînea în continuare de natură metafizică. Finalul este o dezbatere asupra valabilității *sacre* a lăcașului — dacă e posibil de făptuit în el misterul euharistic, avînd în vedere semnele rău prevestitoare: vinul e tulbure, mîna Maicii Domnului cade din icoană etc. — dovadă că, *deși estetic fără fisură*, în sens *spiritual* lăcașul încă nu e gata. Manole și zidarii săi l-au *fabricat*, dar nu l-au *întemeiat* conform valorii lui fundamentale: Manole trebuie să se aducă jertfă pe sine însuși. Odată cu moartea lui, cumpăna jertfei se îndreaptă, plînsul din zid încetează, iar construcția ce urmează „incendiului uman“ e deplină. Manole a învins gravitația spre moarte: „... lumina se învîrte, cerul îți pare jos ca un scut. Gîndul tău zboară, trupul tău cade ca o haină care te-a strîns și mult te-a durut.“ (Actul V, Scena IV.)

Divergențele dintre comentatori se nasc, probabil, din faptul că se consideră incompatibilă coexistența a două universuri de semnificație — unul estetic, celălalt mitic — sau se subordonează unul altuia, ori reușita extraordinară a textului e aceea că funcționează simultan în cele două, cu o remarcabilă fidelitate a dublei articulări. Explicația, după cum am mai spus, o constituie fundamentarea mitică a esteticii blagiene.

Să urmărim, în continuare, semnificațiile locului, naturii și legii zidirii.

În locul zidirii, Dan C. Mihăilescu vede „o circumscriere a Limitei și o depășire a ei prin verticalitatea zidirii“[1]. Cu toate acestea, meșterul și ucenicii săi nu se salvează, heideggerian, în interiorul acestei limite dezmărginitoare, ci acesta e chiar locul care îi exclude din lume. Manole vrea „loc“, cere să i se facă „loc“, îl zidește, dar în final se plînge că tocmai din cauza lui nu mai are loc: „Locul nu mi-l mai găsesc în atîta loc.“ (Actul V, Scena 3.) Manole și zidarii

[1] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 49.

se dematerializează, se pustiesc: „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi!“ Cuvîntul „strălucire“ sugerează Edenul — un colț al său reconstituit pe Pămînt. „Pustietatea“, referitoare și la casa lui Manole, năpădită de „spini veninoși“, este un nou ecou biblic.

Semnificația estetică, a golirii de subiectivitate a artistului, am comentat-o deja, ceea ce dorim să subliniem este ingeniozitatea cu care Blaga găsește de fiecare dată un corelativ mitic unei idei estetice, sau o semnificație estetică unei trimiteri la mit.

Lăcașul posterior nomismului are o dublă natură: distrugătoare și apoi creatoare. Cuvintele „rod“ și „spic“, „a secera“ revin adesea în această piesă care este o parabolă a unei edificări în spirit în aceeași măsură cu a germinației unei opere de artă. De la Homer la Dante, Blake sau Blaga, autorul trebuie să cunoască mai întîi Infernul. El stă la început „în umbra lui Dumnezeu“. Manole are „glas de diavol, tulbure și răgușit“, păr negru, cap fierbinte — suficiente sugestii ale diavolescului. Orice creație implică tensiunea unor contrarii, oricărei edificări îi precede negația. Opera se încheagă din jocul de lumină (Mira) și umbră (zidari). Manole se hotărăște la jertfă, pentru că „Vodă nu mai crede“, deci pentru restabilirea credinței. „Unde-i piatra care nu se va clătina, și unde-i Zidarul cel mare? Prin pămîntească alcătuire slăvindu-l, m-am depărtat oare prea mult de el? Trăim în neștire și poate totul se întîmplă la fel.“ (Manole, Actul I, Scena II.) „La fel“ însemnînd *in illo tempore*, cînd s-a arătat pentru prima oară „Zidarul cel mare“.

Manole simte în final că unica zgură ce mai persistă pe sufletul său îmblînzit este „sălbăticia cuvîntului“. Blaga nu este, ca mai toți modernii, un apologet al cuvîntului, ci al tăcerii — nu ca frondă împotriva limbajului, ci în sensul supremației Logosului esențializat față de capacitatea limbajului curent. Cuvintele: „o să vorbim uitîndu-ne muți unul la altul“ sînt o anticipare a iluminării lui Vodă, ei doi alcătuind, ca și Moșneagul și Popa, Dinu și Luca, un cuplu de martir și iluminat. „O vorbă să nu crîcniți“, poruncește Vodă în momentul jertfei lui Manole, înțelegînd limbajul tăcerii în fața revelației supreme. Autorul plasticizează aici ceea ce în prima indicație scenică numea „timp mitic“. Prin moarte Manole devine un mit. Moartea sa e transsemnificativă, nu poate fi tălmăcită în graiul ideilor. Manole

Scanned with OKEN Scanner

a atins absolutul, dar acesta nu poate fi comunicat în limbajul fragmentar, finit, corupt de materialitate. Ca personaj alegoric, Vodă întruchipează spectatorul convins de adevărul artistic, iar edificiul lui Manole iluzia artistică biruind neîncrederea spectatorului.

Dar Manole mai trebuie să-și convingă proprii ucenici, care, adunați din „patru stihii", alcătuiesc împreună cu Mira o adevărată progresie a existenței. Zidarii o văd reîntoarsă prin moarte în organic, risipită în vegetal, în vreme ce ei sînt un fel de antropomorfizări ale elementelor, forțe ale naturii umanizate; ei și Mira se intersectează într-un spațiu al osmozelor ce culminează cu lăcașul — suprema unitate. Acest pămînt care urcă la formă conștientă de sine este unica transcendență posibilă pentru artist. Chipul mic al bisericii este un idol fals (chip cioplit), întrucît absolutul nu are chip, nu poate fi reprezentat în „partea de pămînt" a operei, care e chiar negația lui, frîna stilistică prin care se apără Marele Anonim. Omul oferă, prin condiția sa în ierarhia cosmică, unicul chip manifestat al absolutului. Manole îi spune Mirei: „Tu început și sfîrșit, tu totul." Mira e „cel din urmă cuvînt" — Logos întrupat. În plan mitic, Mira servește ca vas al transcendenței, agent al grației. „Tu, înger, tu, copil, tu piatră", o numește Găman, profetul. Cele trei națiuni, ce par alăturate oarecum forțat, semnifică, de fapt, același lucru: epifania divinului. Mira este un mediu al revelației/divinului operei artistice. Ea e chiar materia acesteia, realizarea ei sensibilă.

Am pomenit de cîteva ori cuvîntul „lege" fără să detaliem asupra sensului ei. Se discută mult la începutul piesei despre porunci, despre faptul că jertfa contravine poruncii „să nu ucizi", iar divinitatea nu se poate contrazice (demoniacul avînd tocmai acest caracter contradictoriu, al unei divinități care se dezice). Blaga trebuie să fi avut în vedere o distincție a lui Origen din *Omilia XI-a* la Cartea *Numerii*, între „Lege" (introducerea nomismului) și „poruncă". Exegetul alexandrin vede în Lege un „mister alegoric", sugestia că textul evanghelic nu trebuie interpretat în sens literal, ceea ce servește și esteticii textului, ca avînd o semnificație supratextuală. În acest moment se justifică, luminîndu-se reciproc, coprezența mitului cristic și a celui estetic: după cum primul se bizuie pe o teofanie în imperiul materiei, tot la fel un text nu se limitează prin icoanele sale verbale

Scanned with OKEN Scanner

la literă, ci e revelator pentru infinitul domeniu al spiritualității. Opera de artă are o dublă articulare, dar și o dublă funcționalitate: pe de-o parte, un rol *revelator* (femeile care vin să contemple lăcașul înțeleg „mai mult decît au putut să înțeleagă lîngă vatră"), iar altul *orfic*, de cosmicizare a lumii: stingerea sfadei dintre oameni, îmblînzirea dobitoacelor („Și se făcea că din pădure au ieșit multe feluri de sălbăticiuni, tot perechi, mari și mici, au intrat în biserică și s-au închinat în genunchi.") (Actul III, Scena 1.) Misterul polarității ei — „partea rea, pămîntească" și „partea cea bună, cerească" — nu-l poate înțelege nici Manole vis-à-vis de opera propriei sale demonii. „Singurul tot ce mi-a fost în viață frumos" este peste valoarea morală și mai presus de iubirea pămîntească. Revolta omului vrea să distrugă opera artistului, dar „opera este indestructibilă" (G. Călinescu). Artistul redevenit pentru o clipă om ar dori ca Mira să reînvie din ziduri, dar, spre deosebire de valoarea religioasă, cea estetică este inseparabilă de formă. Totala spiritualizare a materiei — simetrizînd materializarea spiritului — nu este posibilă. Lăcașul are o parte de „pămînt" nu numai în sens dogmatic — păcatul jertfit în ea — ci și în sens estetic, ca *materie*, substanță a operei de artă ce-l trans-substanțiază pe artist. „Altădată omul cînta numai pietrelor, și pietrele se clădeau singure în cetăți", se plînge un zidar (Actul I, Scena 4). Pasiunea unității formale îl face însă pe artistul modern să nu îngăduie nici o instanță exterioară devoratoarei forme artistice. Autorul se transpune în lumea operei precum Alice în oglinda visului. Opera nu mai are nici un martor exterior, pînă și autorul și receptorul sînt incluși. De fapt, de la pluralitatea „măștilor" din *Fapta* și *Tulburarea apelor*, în *Meșterul Manole* se ajunge la tipul de monodramă expresionistă. În Manole se regăsesc deopotrivă Dinu, Tatăl și Luca din *Fapta*, ori Popa și Moșneagul din *Tulburarea apelor;* o condensare cu puternic efect pentru pregnanța personajului. El este păcătosul și martirul și este totodată artistul, creatorul. Toate celelalte personaje se definesc în funcție de el, fie ca ipostazieri ale luptei sale interioare (Bogumil și Găman), fie ca materie a cărei inerție trebuie să o înfrîngă artistul (Mira), fie ca unelte (zidari), fie ca public (mulțimea, Vodă, boierii).

Un erou tragic sau absurd? Ni se pare că tema destinului este resuscitată cu întreaga ei forță și demnitate. Cunoaș-

Scanned with OKEN Scanner

terea luciferică a însemnat desprinderea omului din sînul naturii inconștiente de sine, ceea ce i-a creat o a doua natură, problematică.

Manole trebuie să refacă acest drum, inhibîndu-și rațiunea și acceptînd misterul insondabil al existenței.

Meșterul Manole este într-un fel un revers al *Tulburării apelor*. Manole își jertfește iubirea pămîntească și urmează calea ascezei, ajungînd în final un fel de stihie a naturii: „Furtună din deșert te-a pustiit așa, Manole? Au ce suflare a făcut din părul tău vîrtej și spuză?" Manole este desigur „o culoare" în „canavaua cosmosului"[1], dar una ce nu și-a pierdut coordonatele etice și specific umane. Dacă drama lui s-ar desfășura „în sfera condiției profane" (Al. Tănase) altele ar fi semnificația jertfei, ispășirii și judecății eroului. Faptele sale se produc însă într-un univers în care eticul se precizează în funcție de o axiologie a sacrului. În lipsa acesteia — transformarea unei omucideri în jertfă sacramentală — fapta eroului ar părea monstruoasă, fie ea și în numele unui ideal estetic. Într-o lume „fără cer", Manole ar părea într-adevăr un erou damnat, irosindu-se într-un act lipsit de sens, asemeni întregii existențe, ceea ce ar duce la eliminarea tragicului și instalarea absurdului. În realitate, Manole are întreaga demnitate a eroului tragic exemplar, ales să împlinească țeluri ce-i răpesc libertatea de a trăi după bunul plac și-i cer să se jertfească pentru semeni. El însuși trebuie să ispășească pentru orgoliu — și individualism — păcat capital pentru omul și artistul care, tinzînd spre absolut, trebuie să trăiască sub zodia „colectivismului spiritual". Jertfa nu este semn al absurdului existenței, ci primul gest de pedeapsă, ispășire și purificare (asocierea eros-thanatos, operată de dramaturg, jertfirea Mirei ca o negare a păcatului originar) prin care devine posibilă grația. Prin cea de a doua „faptă" a Meșterului — sinuciderea sa — lăcașul „abia început, mormînt de îngeri și sfinți" devine colț de Eden, de o nepămîntească „strălucire". Jertfirea Mirei pare deci justificată într-o lume căreia nu i se neagă reperele axiologice, sensul major. Să comparăm numai finalul piesei lui Blaga cu acela al unei piese contemporane,

[1] „Cultura este expresia directă a unui mod de existență sui generis care îmbogățește cu un nou fir, cu o nouă culoare canavaua cosmosului." (L. Blaga, *Trilogia culturii*..., 1972, p. 425.)

Scanned with OKEN Scanner

construită tot pe tema martiriului — *Echipa de zgomote* a lui Fănuș Neagu. În cea de a doua, unicul erou — celelalte personaje sînt simple mașinării — preferă să fie devorat de fabulosul bizon — ipostază a spiritului vital, originar, al omului care mai trăia într-un univers magic, orgiastic, al începuturilor, în opoziție cu lumea înstrăinată, absurdă a prezentului — afirmîndu-și orgolios nesupunerea și superioritatea. Moartea sa nu are nici un efect luminator sau izbăvitor asupra celorlalți — ca în drama antică — sau în *Meșterul Manole* (moartea meșterului redă mulțimii credința în valabilitatea lăcașului construit). Dimpotrivă, restul echipei continuă să producă zgomote la indicațiile scenice ale mefistofelicului regizor invizibil, plonjînd definitiv în universul lor cu desăvîrșire absurd. Orizontul închis, moartea oricărei speranțe, existența într-un spațiu dominat de spaimă și disperare — acestea sînt datele acelei drame moderne căreia comentatorii îi refuză statutul de tragedie, considerată acum un gen mort. Hotărîrea lui Manole de a făptui jertfa este motivată cu luciditate și o înaltă știință a destinului. În el năvălesc nu numai „gustul de sînge și somn" — sîngele păcatului și crimei moștenit din părinții care au marcat imperfecțiunea morală a omului — ci și amintirile („Nimeni nicăieri nu e stăpîn pe amintiri") — amintirea sacrificiului prin care păcatul a fost răscumpărat.

În același timp, autorul nu face din el un supraom, căci numai suferința fără de măsură a eroului tragic, marcat de o imperfecțiune oricît de mică, are efect catarhic. Manole apare în finalul piesei ca o biată ființă omenească sleită de un efort ce i-a depășit puterile. În loc să se autoslăvească, el se prezintă ca un exemplu nefericit, de neurmat („să nu mai sălășluiască în nimenea patima clădirei ca în Meșterul Manole cel de cumplită amintire").

Blaga este conștient și de celălalt pericol ce ar fi putut diminua tragismul piesei și anume subordonarea completă a eroului voinței divine, sau, ceea ce Gabriel Liiceanu în *O fenomenologie a limitei și depășirii* numea „lărgirea sistemului de referință, disoluția individului într-un adevăr mai înalt". Manole nu trebuie să fie un erou perfect împăcat cu soarta sa, înzestrat cu cumințenia și obediența lui Abraham, ci i se îngăduie manifestarea individualității sale revoltate în numele adevărului său uman, atitudine pe care Hegel

Scanned with OKEN Scanner

o situa la originile tragediei[1]. Nu numai pentru a-şi ilustra teza cu privire la demonic, dar şi ca o dovadă de realism psihologic, autorul face ca jertfa acceptată din supunere faţă de destin să declanşeze revolta omului care pierde ce are mai scump pe lume. Manole devine tot mai cîrtitor, trufia de a se asemui lui Dumnezeu şi de a contesta justeţea divină („Temeliile lumii sunt fără de noimă. Cînd El a clădit, ce a jertfit? Nimic n-a jertfit, nici pentru tării, nici pentru tărîmuri. A zis şi s-a făcut. Şi totuşi mie totul mi-a cerut.") se însoţeşte cu dezicerea de sine; este timpul manifestării feţei distrugătoare a demonicului, Manole dorind să demoleze lăcaşul, dar acesta nu-i mai aparţine, după cum şi în facerea lui el nu a fost decît un catalizator. Contrazicîndu-se în chiar esenţa sa creatoare, eroul se manifestă plenar ca energie demonică, purificîndu-se printr-o cruntă luptă interioară, în care se dispută puterile întunericului şi luminii. Rezolvarea conflictului nu aduce însă triumful individualismului, ceea ce din nou ar coborî demnitatea tragediei, ar diminua tragicul prin „relativizarea limitei absolute"[2], coborînd-o la tipul de dramă romantică, în centrul căreia tronează orgolios eul individual, devenit adesea supraom. Blaga menţine, ca şi în tragedia clasică, orizontul supraindividual, tinzînd spre o circumscriere a condiţiei umane în teatrul lumii. El îşi mai propune „să reveleze acţiunea unei cîrmuiri superioare a lumii, fie ca providenţă divină, fie ca destin."[3] Treptat şi dureros, Manole acceptă că înălţarea lăcaşului a fost o „minune" pe care el nu o poate înţelege (în plan estetic, ideea este aceea că miracolul creaţiei nu poate fi explicat, nu putem decît contempla opera).

Blaga menţine instanţa supraindividuală, rolul corului antic revenind cuplului Bogumil-Găman (un fel de diferenţial estetic, unul trăind în orizontul intelectului dogmatic, celălalt, al Inconştientului şi magicului), care judecă faptele lui Manole, în vreme ce eroului i se poate respecta adevărul uman şi individual. Este un exemplu rar de modelare a

---

[1] „Căci adevărata acţiune *tragică* pretinde în chip necesar să se fi trezit deja principiul libertăţii *individuale* şi al independenţei individuale sau, cel puţin, autodeterminarea răspunderii libere de sine însuşi pentru propria faptă şi pentru urmările ei". (Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D. Roşca, Editura Academiei R.S.R., vol. II, 1966, p. 605.)

[2] Gabriel Liiceanu, *Tragicul — o fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Editura Univers, 1975, p. 605.

[3] Hegel, *op. cit.*, p. 607.

Scanned with OKEN Scanner

unei viziuni moderne asupra lumii (vitalismul nietzschean), în tiparul clasic al tragediei antice. Autorul nu a neglijat nici diferențierea limbajului eroului principal — metaforic, în fraze ritmate, somptuoase, cu atribute lărgite — de idiomul colocvial al celorlalte. Semnificativă e și metamorfoza limbajului lui Găman — de la bîiguielile onomatopeice și interjecțiile din prima scenă, la frazele perfect articulate, sau chiar poetice, rimate, din final.

Patosul, melodramaticul, exclamațiile abundă în piesele expresioniste, dar la Blaga, acuzatele influențe lipsesc. Din marea explozie a romanticilor ajung la el niște cioburi, închegate acum în chihlimbarul unui text de complicată armătură.

În plan estetic, piesa e o fenomenologie a subiectului creator, sfîrșind în anonimatul său și concretețea Formei. „Anonimat" are aici sensul hegelian al întoarcerii la sine a spiritului. Dacă lumea fenomenală e emanația Logosului, înălțarea lăcașului este procesul invers — un dor de casă[1] al sufletului ce se simte, ca la Hölderlin, „străin pe acest pămînt". Circularitatea spiritului e restabilită.[2]

Dobîndirea formei e paralelă unui proces de interiorizare, similar treptelor cunoașterii din *A șaptea epistolă* a lui Platon: „Pentru orice lucru există trei căi de a-l cunoaște; în al patrulea rînd vom socoti cunoașterea însăși, iar în al cincilea, lucrul cunoscut și care există cu adevărat. Prima este numele, a doua definiția, a treia imaginea, iar a patra, cunoașterea." Bogumil îi definește lui Manole lăcașul ca o polaritate de bine și rău, necesitînd jertfa; Găman îl ajută să-l intuiască, să-l vizualizeze, povestindu-i visul, și, în fine, ultima treaptă este cunoașterea de dincolo de cuvinte — dialog al sufletului cu sine însuși. Numai cuvîntul „sălbatic" mai împiedică la un moment dat identificarea deplină a lui Manole cu opera sa.

Scriitorul modern este însă conștient de faptul că unicul său instrument este limbajul și că doar Opera „există cu adevărat", chiar dacă, pentru poetul orfic, finalitatea ei este extrinsecă. „Figurile" piesei lui Blaga sînt purtătoarele unei duble semnificații — în planul artei și în plan mitopoetic.

---

[1] Al optulea zidar: „Nu e nicăieri și totuși dorul de ea e ca un dor de casă". (Actul II, Scena 3.)

[2] „E cîntecul obîrșiilor și al sfîrșitului în neschimbarea aceluiași cerc." (Actul V, Scena 2.)

Scanned with OKEN Scanner

Manole este portretul creatorului în măsura în care își apropie esența ființării umane, în mister și pentru revelare.

Dacă William Blake este în primul rînd alegoric, comunicînd în sfera cuvîntului, Lucian Blaga se transpune împreună cu spectatorul într-un limbaj al tăcerii — al interrelațiilor semantice, speculînd valențele unui idiom transparent, mediind mai curînd decît conținînd mesajul. Polisemantismul face din *Meșterul Manole* una din Formele cele mai încărcate de Sens ale literaturii noastre.

AVATARURILE FORMELOR SIMBOLICE

Demonicul nu este singurul concept goethean readus în actualitate de climatul intelectual contemporan lui Lucian Blaga. Un altul, ce trezește numeroase ecouri în opera blagiană, cu precădere în poezie, este cel de formă. Pentru Goethe, scrie Blaga în *Trilogia valorilor*[1], „natura se manifestă într-o bogăție explozivă de configurații *(Gestalten)*". Comentarea, în continuare, a deosebirilor dintre aceste *Gestalten*, pe de o parte, și Ideile platoniene și Entelehia aristotelică, pe de alta, angajează termeni uimitor de asemănători opoziției operate de Henri Bergson, în *L'évolution créatrice*, între conceptul său de formă și acela al antichității (Platon și Aristotel). Ideile lui Platon, afirmă Blaga, „alcătuiesc o lume aparte, de existențe pure, cîtă vreme Goethe vede fenomenele originare în lume și anume prin transparența lucrurilor concrete"[2]. *Gestalt* nu înseamnă pură configurație, abstractă geometrie, ci „figură plastică, întrucîtva mișcătoare, plină de viață". Iată și comentariul lui Bergson la filosofia antică a Ideilor: „Ea pleacă de la Formă, în care vede însăși esența realității. (...) formele sînt date odată pentru totdeauna; în raport cu această eternitate nemișcată, durata și devenirea nu ar însemna decît degradarea ei."[3]

---

[1] L. Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p. 487.

[2] *Ibidem*, p. 490.

[3] „Elle part de la Forme, elle y voit l'essence même de la réalité. (...) elle se donne des formes dans l'éternel; de cette éternité immobile la durée et le devenir ne seraient que la dégradation." (H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1924, p. 344.)

Scanned with OKEN Scanner

Bergson reproșează acestei filosofii același lucru ca și Blaga: forma este un „concept", nu ceva ce ține de „percepție". Pentru filosoful francez, „formele sensibile sînt în fața noastră, oricînd gata să-și redobîndească idealitatea, mereu frînate în aceasta de materia pe care o încorporează în ele"[1]. Iar ipoteza metamorfozelor care au condus la actuala diversitate formală a universului seamănă cît se poate de bine fenomenului originar al lui Goethe și faimoasei lui *Urpflanze:* „Zilnic, sub ochii noștri, formele cele mai înalte ale vieții sînt generate de o formă cît se poate de elementară."[2]

Nu știm dacă Lucian Blaga din *Trilogia valorilor* a fost într-adevăr influențat de Bergson, ori dădea glas unor idei ce pluteau în aer, așa cum uneori, probabil cu totul independent, ne trimite la Heidegger. Într-un eseu din *Trilogia cunoașterii* întîlnim însă o referire precisă la concepția bergsoniană a procesualității formă/inform în devenirea universală; în *Centaurița* lui Rodin vede o ilustrare a elanului vital: „Rodin a surprins în *Centaurița* parcă tocmai acel moment al elanului vital, cînd omul se desprinde de animalitate în drumul ascendent al evoluției creatoare. Vedem aici sub specia duratei, a devenirii reprezentate pînă și cele două tendințe de sens contrar, dominante în metafizica lui Bergson: elanul vital, conștiința, spiritul, cu aspirațiile lor, ca un sistem deschis, în sus, și materia care cade."[3] Creatorului pasionat de dialectica formă/materie, filosofia lui Bergson îi oferea un suport filosofic mult mai apropiat spiritului modern, intens conștient de latura obiectivă a creației și de materialitatea limbajului, decît platonismul ce hrănise opera romantică. Particularul este domeniul artistului, dar forma îi oferă posibilitatea racordării specificității la universalitatea simbolică. Dacă se renunță la formele ideale, incoruptibile, date odată pentru totdeauna, independente de spațiu-timp, compensația este principiul formal inerent materiei în devenirea ei creatoare, descoperirea acelei „matière vivante" — materie primă a artistului —, suficient de plastică „pentru a îmbrăca succesiv forme atît de diferite precum acelea ale

[1] „Les formes sensibles sont devant nous, toujours prêtes à ressaisir leur idéalité, toujours empêchées par la matière qu'elle portent en elles..." (H. Bergson, *op. cit.*, p. 345.)

[2] „Tous les jours, sous nos yeux, les formes les plus hautes de la vie sortent d'une forme très élémentaire." (*Ibidem*, p. 25.)

[3] L. Blaga, *Filosofie și stil*, în *Opere*, VIII, ed. cit., Editura Minerva, 1983, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

unui Pește, a unei Reptile ori Păsări"[1]. Formele nu mai sînt imuabile, ci în perpetuă metamorfoză; imaginația, intuiția, gîndirea artistului le vor decupa mereu din infinita devenire.

Observația lui Blaga cu privire la amintita lucrare a lui Rodin, originală și subtilă, ni se pare cît se poate de întemeiată. Poate sculptorul nu a urmărit în mod conștient să ilustreze o anume filosofie, dar gîndirea sa, ca a tuturor marilor artiști, respiră în climatul general al epocii, în care avea să se cristalizeze una din cele mai influente concepții filosofice ale veacului. Pentru Rodin — deja un loc comun — importantă era redarea mișcării. Dar ce înțeles dădea el mișcării? Într-una din convorbirile reunite de Paul Gsell, întîlnim următoarea definiție: „mișcarea este tranziția de la o atitudine la alta"[2]. Exemplele ce urmează fac însă această definiție cu totul insuficientă. Acestea sînt: metamorfoza lui Daphnis în laur, a lui Progné în rîndunică și, mai ales, reciproca metamorfoză a omului și șarpelui din *Infernul* lui Dante. Mișcarea nu înseamnă deplasare, ci metamorfoză, migrație a formelor, cum reiese și din comentariul sculptorului la cuplul dantesc: „În fiecare din aceste ființe [Dante] urmărește lupta celor două naturi care se cuprind progresiv și se suplinesc una pe alta. Pictorul sau sculptorul execută de fapt o metamorfoză de acest gen cînd face ca personajele lui să se miște."[3] Ideea o vedem ilustrată în lucrarea sa *Eva și șarpele*. E o îmbrățișare greu de precizat, fiecare din cele două ființe o încolăcește pe cealaltă, pierzîndu-se în blocul de marmură ce pare, la rîndul său, să-și dobîndească forma din chiar încleștarea lor. Un subiect, și implicit o viziune asemănătoare întîlnim însă și într-o poezie de Blaga *(În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe)* unde victoria apare ca un paradox; se poate vorbi de victorie cînd condiția este aceea de a lua forma adversarului? („Cînd sfîntul s-a pornit prin cel coclaur/ să-nfrunte — hotărît, dar fără ură —/ primejdia, a îmbrăcat armură/ lucrată-n ochiuri ca din solzi de saur./ Cine și cum îl învățase-anume,/ că-nvingătorul, dacă vrea să-nvingă,/ e nevoit să semene cu-nvinsul?/ Cine i-a spus — lui, focului prin lume,/ în zale de reptilă să se-ncingă?//

[1] ...„pour revêtir successivement des formes aussi différentes que celles d'un Poisson, d'un Reptile et d'un Oiseau". (Henri Bergson, *op. cit.*, p. 24.).

[2] Auguste Rodin, *Arta*. Convorbiri reunite de Paul Gsell, trad. rom., Editura Meridiane, 1968, p. 30.

[3] *Ibidem*, p. 30—31.

Scanned with OKEN Scanner

Sosit de undeva din dimineață,/ se bate-acum la blestemata gîrlă./ Cum seamănă în șea, luptînd cu brațul,/ el însuși, Sfîntul Gheorghe, c-o șopîrlă!")

Nici Rodin, nici Blaga nu au fost însă fideli în această privință; constatăm la fiecare din cei doi o sensibilă schimbare de viziune, de la demonia formelor în lupta de a se elibera, ori preciza în masa informului, înapoi spre cultul oarecum platonic al formelor arhetipale, grațioase și simbolice. Rodin era conștient de această evoluție, după cum reiese din mărturisiri întîmplătoare, precum aceea că, spre sfîrșitul carierei, Grecia apolinică îl fascinează tot mai mult. Debutul debordează însă de elan dionisiac. Într-una din convorbirile amintite, el își explică interesul enorm pentru trupul omenesc, nu din pricina expresivității sale intrinseci, ci pentru că „evocă prin forța și grația lui cele mai felurite imagini. Uneori seamănă cu o floare: flexiunea torsului imită tulpina, surîsul sînilor, al capului și strălucirea părului răspund înfloririi corolei."[1] Ochiul artistului este acaparat de disponibilitățile plastice infinite ale materiei, de înrudirea profundă a tot ceea ce desemnăm, printr-un termen generic, Viață. Dacă privim *Omul epocii de bronz*, îl și vedem parcă emancipîndu-se treptat din somnolența materiei și deschizîndu-se, într-adevăr ca o floare, spre cer, umflîndu-și pieptul, dîndu-și capul pe spate, ridicînd brațele. Tot la Rodin întîlnim însă și concepția opusă, a formei ca tipar imuabil, în care se cerne viața materiei: o urnă ori o amforă. Mărturisește, de exemplu, că uneori cere unui model să stea cu spatele la el și cu picioarele strînse în față: „În această poziție, silueta spatelui care se subțiază la talie și se lărgește la șolduri apare singură și reprezintă un vas cu un contur fermecător, amfora care conține în ea viața viitorului."[2]

Legat de materialitatea mai accentuată a limbajului său artistic, în comparație cu aceea a cuvîntului, Rodin nu va duce pînă la capăt, precum Blaga, cultul tiparelor opuse la un moment dat schimbării și evoluției, demoniei istoriei. Poetul cucerit cîndva de fenomenul originar goethean, pentru că redă „atît esența cît și forma dinamică, secretă a fenomenului", va prefera cu timpul ceea ce în *Artă și valoare* condamna la romantici: „formele ca niște amfore metafizice, de sine stătătoare, care așteaptă să fie umplute".

[1] Rodin, *op. cit.*, p. 52.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Debutul stă însă total sub semnul vitalismului. *Poemele luminii* au în fundal un adevărat măcel cosmic: „Soarele în răsărit de sînge-și spală-n mare/ lăncile, cu care a ucis în goană noaptea/ ca pe-o fiară." — *La mare.* O impetuozitate de primă zi a genezei face ca și sufletul său să participe la uriașa încleștare universală: „cum murmură viața-n mine/ ca un izvor/ năvalnic într-o peșteră răsunătoare?" *(Nu-mi presimți?)*. Erosul este violent-distrugător, iubirea are un corolar cosmic: „Un vînt de seară/ aprins sărută cerul la apus/ și-i scoate ruji de sînge pe obraji." *(Mugurii)*. O forță entelehială împinge lucrurile spre opusurile lor, spiritul și materia se vînează reciproc, suferind transmutații. Lumina naște, în acest iureș al creațiunii, pămîntul, cu toate patimile sale, ca o sete de întrupare a eterului: „O mare/ și-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi,/ o sete de lume și soare." *(Lumina)*. Carcasa trupului devine prea strîmtă; sufletul se revarsă bergsonian în spațiu și timp. Depășirea limitării Formei și identificarea cu Marele Tot angajează tot elanul eului: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță — încătușat./ Pămîntule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea"... *(Vreau să joc.)*. Sufletul împrumută forța elementarului („aprins în valuri de lumină"), semănînd, în energia sa demonică, *Furtunii*[1] lui Rodin. „Această lirică evocă o palingeneză în toată legea, din care oamenii nu ies numai spirite pure sau numai materie, ci în deplinătatea lor cea mai viguroasă, printr-o autentică «restaurație»: ei nu mai sînt fragile vase de lut, protejînd orgolii nemărginite, ci forme plăsmuite dintr-o aceeași substanță cu a rocii eterne, ființe puternice și nu atomi înspăimîntați, pierduți în miracolul infinit al cosmosului. Numai astfel poate fi înlăturată tristețea condiției noastre umane: aducînd eul nostru fizic, lutul țărînii, impulsurile sufletului de a cuprinde frumusețea multiplă a acestei lumi..."[2]

„Adeziunea la materie", cum o numește Rosa del Conte, este într-adevăr nota dominantă, cel puțin a poeziei de tinerețe a lui Blaga, infirmînd opinia celor ce-i atribuie o coloratură metafizică. Chiar un volum ulterior, *Nebănuitele*

---

[1] Sculptură intitulată inițial *Maratonistul*, dar ilustrînd, sub fericita titulatură secundă, forța elementarului.

[2] Rosa del Conte, *Tînărul Blaga*, în *Lucian Blaga interpretat de...*, antologie de Em. Vasilescu, Editura Eminescu, 1981, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

trepte, diferit în multe privințe, pleacă de la aceeași ipoteză a consubstanțialității ființei omenești cu întregul univers. Doar orbirea logicii comune și obișnuințele artificioasei existențe între zidurile orașului alienant ne împiedică să o percepem: ...„Lărgește-ți ființa și peste/ cea margine crudă care te curmă./ Vezi, pulberea pragului ține de tine/ la fel ca și sfera și luna, din urmă.// Sporește-ți cîntarea precum se cuvine,/ dă ceasului înțelepciunea ce-o ai"... *(Monolog)*

„Ceasul", ca și la Ion Barbu din *Joc secund*, înseamnă timpul concret ce trebuie racordat la timpul etern, al semnificatelor spiritului. Întîlnim, prin urmare, și în poeme opoziția timp chronos/timp kairos, timpul fluturilor și timpul lui Dumnezeu. Contingentul este brusc fertilizat de o apariție supramundană, ca în lucrarea lui Rodin, *Căderea unui înger, sau iluzia primită de Pămînt.* Opera de artă e o cădere în temporalitate și formă, o logodnă de spirit și materie, sau ceea ce un poem numește *Cerească atingere:* „Ce arătare! Ah ce lumină!/ Stea alb-a căzut în grădină,// necăutată, neașteptată, noroc,/ săgeată, floare și foc.// În iarba înaltă, în marea mătasă/ căzu din a veacului casă.// S-a întors ah în lume o stea./ Mi-s mîinile arse de ea."

Există o „curgere zădarnică a timpului", dar și un „ceas împlinit" *(Întrebări către o stea)*, un ceas steril („Ceasul ce nu vrea să bată, nerotunjitul,/ neîmplinitul"), dar și altul al viziunii („Ca unui orb vindecat/ lumea-n lumină mi s-a lărgit." — *Schimbarea zodiei)*. Poetul se închipuie mijlocitor între lumea creaturală și spirit: „Din frunzele satului ies/ ca dintr-o biblică șatră" *(Fum căzut)*. Nu numai poetul, dar și copacul devine uneori simbol al acestei mijlociri între lumi: „Stă între zodii și țară un brad./ Sărutate de fulger — crengile ard./ Dar iată, se scutură numai de scrum,/ și flamura-i nouă și fără de-ajun!" *(Cîntecul bradului)*. Modestul sat devine scenă a pantomimei cosmice: „Legi răsturnînd și vădite tipare/ minunea țîșnește ca macu-n secară" *(Satul minunilor)*. „Minunea", atît pentru Rodin cît și pentru Blaga înseamnă creația, ce antrenează o simbolistică erotică. *Mîna lui Dumnezeu* este la Rodin un agent formativ, modelînd din informul materiei cele două făpturi omenești arhetipale, bărbatul și femeia. Dar nu ca modelaj meșteșugăresc, ci ca miracol al nașterii, creațiunii. Bărbatul pare un făt în pîntecul femeii, ea însăși fiind încolăcită ca un embrion. Nici pentru Blaga, Dumnezeu nu e lumină, inefabil, eter, ci mai

Scanned with OKEN Scanner

curînd pomul fără de sfîrșit al vieții, crescînd exasperant. Sufletul este veșnic condamnat la reîncarnare: „Cu cînele și cu săgețile ce mi-au rămas/ mă-ngrop,/ la rădăcinile tale mă-ngrop,/ Dumnezeule, pom blestemat." *(Cuvîntul din urmă)*. Un Dumnezeu neortodox care e în același timp și origine a erosului — mobil universal — și a morții. *Mîna lui Dumnezeu* conține cuplul; *Mîna diavolului*, doar femeia. Dumnezeu este alt nume pentru totalitatea existenței, iar arta are menirea refacerii acestei unități. Creația îl aduce pe artist în ipostaza lui Dumnezeu — „și meșteșugarii artelor și artiștii sînt toți creatori", s-ar putea aminti cuvintele Diotimei, căci tot în spirit platonic, erosul este un mijlocitor între divin și muritori. La Blaga, Dumnezeu iar nu Satana stă la originea erosului, și, prin aceasta, a morții: „În fapt de sear-asemenea jivinei El pornea,/ dar pradă nu căta. Ci arătările și toată creatura/ cu zvonul morții El dorea/ să le împace, sărutîndu-le cu gura." *(Întîia Duminică)*.

O altă inovație față de mitul biblic este aceea că Dumnezeu este în primul rînd creatorul femeii. Ochiului cu însușiri plastice perfecțiunea formelor femeii îi spune mai mult decît scînteia divină a sufletului bărbatului. *Adam și Eva* lui Rodin înfățișează un Adam încă nedesprins, dormind somnul materiei, în vreme ce femeia nu numai că e perfect formată, dar gestul cu care-și apără sînii dovedește că este prima conștientă de sine.

Pentru Blaga, femeia reprezintă misterul de nedezlegat al existenței și o taină atît de desăvîrșită, încît îi e străină și lui Dumnezeu. Iată frenezia formelor femeiești eliberate, fascinînd în dansul ei atît puterile cerești cît și ale adîncului, operă deopotrivă a lui Dumnezeu și a Satanei: „De-acuma joc. Fiica pămîntului/ sînii și-i îngrădește cu spini./ Se prăpădesc de vedenie/ popii luminii,/ popii adîncului." *(Fiica pămîntului joacă)*. De observat că aceasta nu e o întrupare a Afroditei Pandemos, ci mai curînd ipostazierea unui eros ce arde în gol, ca principiu existențial. Feminitatea e chiar principiul generator, împărtășindu-se lumii tot printr-un mister: „Sub pomii scriși cu frunză rară,/ unde stăturăm, eu și tu,/ zării prin joc de primăvară/ cum umbra sînilor căzu.// O nerăbdare mă pătrunde,/ să văd, prin lunile de foc,/ ce fructe calde și rotunde/ cresc să-mplinească vis și loc." *(Anotimpuri)*.

Lumea este gîndită ca aventură a materiei pe modelul arhetipal al formelor femeiești, imitînd parcă încolăcirile

șarpelui. Căci dacă Dumnezeu a creat din propria ființă, Satana a oferit modelul. *Eva și șarpele* lui Rodin, amintită mai sus, ilustrează tocmai această idee. De altfel, dualitatea lumii constituie o idee itinerantă în opera celor doi artiști. Pentru Blaga, omul are o dublă geneză, ca și *Îngerul* lui Rodin: telurică și uranică. Ochiului în triunghi îi corespunde, conform uriașelor simetrii cosmice, un ochi în pămînt: „În fîntînă mi-aplec/ gînd și cuvînt./ Ceru-și deschide un ochi în pămînt" *(Cap plecat)*. Omul este corespondentul teluric al Creatorului. Lumea însăși este o perpetuă oglindire, o simetrie fără greș. Configurațiile generatoare sau devoratoare, în bergsoniană succesiune, urmează aceeași spirală „răsucită de șapte ori", fie că aparține Căii Lactee ori Aheronului *(Hotar)*.

Existența nu e însă numai configurație, ci și flux perpetuu, necontenită, geneză, aspirație reciprocă a contrariilor. Elohim și lumea care a zburat din mîinile sale se caută reciproc *(Ioan se sfîșie în pustie)*. Dumnezeu coboară la cea mai umilă existență vegetală, în vreme ce șarpele visează steaua polară *(În munți)*. Nunta celor două ordini asigură echilibrul și evoluția. *Primăvara eternă* a lui Rodin nu conține numai tema cuplului, ci și un gînd filosofic: logodna uranicului și teluricului. Cele două forme omenești alcătuiesc o încrengătură pe axa unei spirale; părul femeii se pierde în închisoarea blocului de marmură, în vreme ce bărbatului îi cresc aripi, ca unui demon fertilizant al văzduhului.

Imaginea intuitivă a ceea ce A. Weismann numea „continuitatea plasmei generative" o întîlnim în *Vagul* lui Rodin — labirintică dispunere a formelor abia distincte ale cuplurilor înlănțuite —, dar la fel de doctrinar ni se pare și un poem de Blaga imaginînd o similară viermuire germinativă a formelor omenești. Și într-un caz, și în celălalt, este evidențiat continuumul vieții care, dincolo de specii și regnuri, prezintă configurațiile înrudite ale unei materii demoniace: „Cîte anume/ Fețe în lume/ Are și-arată/ Iarba cu artă:// Dulci și frumoase/ Linii de coapse,/ Linii de fete,/ Mintea să-mbete.// Fete ce lesne —/ Trupuri și glezne —/ Ierbii le-asameni./ Nu mai sunt oameni." *(Iarbă)*. O înrudire plastică a umanului și vegetalului care, după cum am văzut, îl obseda și pe sculptorul francez. Natura se reîntinerește perpetuu; o forță de nestăvilit cheamă lumea iar și iar la existență. Dumnezeu ar fi „muta, neclintita identitate/ (rotunjit în sine a este a)",

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu s-ar nega pe sine pentru a crea tot alfabetul existenței. Din „starea dumnezeiască“ a somnului, ființele se desprind și cresc spre viață de sine conștientă. Copacul plotinian, simbol al mijlocirii între lumi, este anonimul corespondent blagian al *Omului vîrstei de bronz:* „Copacul meu,/ Vîntul îl scutură, martie sună./ Cîte puteri sunt, se leagă-mpreună,/ din greul ființei să mi-l urnească,/ din somn, din starea dumnezeiască.“ *(Trezire)*.

Neastîmpărul materiei face ca ea să viseze transcendența, ca în această poezie ce amintește de *Centaurița* lui Rodin, abundînd în sugestii alchimiste: „Saltă mînzul în joc, saltă-n ocolul bătut./ Ca puii de lebădă — negru era. Ca ogorul./ În curînd va fi alb cum e norul./ Sub pavăza Sfintei Miercuri născut.// (...) În noaptea aceasta-i bolnav. Simte ca o durere/ la spate, tainic, la locul/ unde purced să-i crească aripile./ Zace în grajd, arde ca focul.// Luna, intrînd pe fereastră, alături se culcă pe paie/ E noaptea de boală a humei,/ cînd mugurii toți/ plesnesc c-un mulcom țipăt sub zare./ Totul e-n așteptare. Totul — albastră văpaie.“ *(Mînzul)*. După cum se știe, pentru alchimiști fîntîna vieții este reprezentată ca *fons mercurialis*, mercurul avînd dublu sens: materie primă *(aqua permanens)*, dar și produs final, *lapis philosophorum*, încununarea întregului proces de transsubstanțiere.[1] Mînzul născut „sub pavăza Sfintei Miercuri „renaște astfel din sine, suferă o metamorfoză interioară, în consonanță cu întreaga concepție vitalistă.

Nici Rodin nu pare străin de doctrinele esoterice ce au revenit în atenție în eterogenul climat al sfîrșitului de veac. Lucrarea sa intitulată *Isis, mesagera zeilor* este, fără îndoială, inspirată de doctrina transmisă (revelată) de Hermes însuși, conform tradiției, lui Kamephis, de acesta lui Isis, iar de Isis — „mesageră a zeilor“, deci — fiului său Horus (celebra *Koré Kosmou)*. Zeița ce-și ține piciorul cu o mînă nu sugerează numai circularitatea informației divine în care sînt cuprinși ca semn de grație și muritorii, ci și arta acelui demiurg din *Koré Kosmou* care fabrică „un mélange d'animation“[2], destinat animării tuturor metalelor (ca toată sculptura lui Rodin, de altfel).

---

[1] A se vedea C.G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Editions Buchet/Chastel, Paris, 1970, p. 91.

[2] Cf. A.J. Festugière, *Hermétisme et mystique païenne*, Editions Aubier-Montaigne, Paris, 1967, p. 231.

Scanned with OKEN Scanner

Există însă și un sens descendent al aventurii materiei, o gravitație spre moarte, ca revers dialectic, necesar: „Bolnav e omul, bolnavă piatra,/ se stinge pomul, se sfarmă vatra". *(Boală)*. Cerul însuși se degradează, căzînd în corporalitate *(Paradis în destrămare)*.

Mai puțin impersonal și stihial decît Blaga, Rodin preferă miturile consacrate. Cu *Danaida* realizează o emoționantă versiune a mitului: părul femeii se contopește cu apa ce se scurge din vas, ea însăși pare să alunece cu toată ființa în pămînt, conform unei irezistibile gravitații. Și totuși tocmai această mișcare ajunsă la apogeu generează din nou nașterile. În sacra alchimie cosmică a lui Blaga, acul pendulului pornește drumul înapoi: „În anii cumplitelor pîcle/ cînd pămîntenii cu sfînta lor omenie și carne/ s-au destrămat fără număr,/ și viață — atîta s-a stins,/ de-ar fi fost, vai, tocmai de-ajuns/ ca duhul să prindă trup pe pămînt." *(Poetul)*.

Ceea ce îi preocupă evident pe cei doi creatori, pasionați de plastica simbolică, este o anume estetică a formei ce se desprinde treptat din materia informă. Și Rodin și Blaga pleacă de la un clarobscur al genezei, cînd formele se luptă chinuitor să se desprindă din greul pămîntului *(Centaurița*, de Rodin), din somnul materiei *(Trezire*, de Blaga), ajungînd treptat la un cult al formelor total desprinse, grațioase, a căror frumusețe și perfecțiune să vorbească doar spiritului. Iată *Terra* lui Rodin, un tors grosier, inexpresiv. Iată materia urcînd în trupul agil al unei femei pe jumătate cal *(Centaurița)*, ori în lira lui *Orfeu*, ce-i dă formă și sunet. Iată-l, dimpotrivă, pe Orfeu reîntors în lut de dionisiaca, sacra furie *(Orfeu și menadele)*. Blocul nemilos de marmură întemnițează, abia lăsînd să mijească, chipul mamei ce pare să împietrească de durere și al fiicei ce se scufundă în neființă *(Mamă și fiică muribundă)*.

Pan pe o stîncă, înconjurat de freamătul tînăr al naturii primăvăratice, ursul cu crin, pădurea și unicornul sînt imaginile lui Blaga structurate într-o similară polaritate. *Pașii profetului* urcă de la Pan — natură antropomorfizată — spre Crist. Naturii i se comunică treptat spiritualul (păianjenul care îl trădează pe Pan, creștinîndu-se). Pan cel nedesprins de stînca pe care dormitează, adăpat de ploi și cu pleoapele mineralizate, seamănă *Terrei* lui Rodin: existență redusă la vegetativ, intuind prin pipăit trecerea anotimpurilor, perpetua reînnoire a naturii.

Scanned with OKEN Scanner

Înnoirile sînt însă înșelătoare, căci dincolo de „otava istoriei“ (splendidă metaforă!), tiparele lumii sînt imuabile: „Prin istorie adie doar miros de otavă./ Subt pod un șarpe se soreşte, lung și nemișcat,/ ca-ntr-o emblemă rară, de străveche slavă.“ *(Pod peste Mureș)*. Blaga oscilează între platonism și vitalism, cel dintîi avînd cîștig de cauză abia în apusul carierei sale. Totuși, chiar și într-un poem tîrziu, cum e *Vară la rîu*, mai apare „pe cale veche o minune nouă“: „Uite, cîntă ciocîrlia!// Pură ca entelehia/ din sămînță și din muguri,/ te ridică, vino, Lia!/ Să se vadă sîni ca struguri.// (...) Te arată și coboară/ unde nu-i adîncă matca./ Lîngă coapsa lină, goală,/ să întinerească apa.// Că-i bătrînă-n rîu stihia/ și visează tinerețe./ Uite, cîntă ciocîrlia,/ lia-lia, lia-lia.“

Din informul materiei se încheagă o Formă ca o personificare a elementului respectiv. Oceanul se deschide în vietățile ce-l populează, pămîntul în plante. Vietățile și mediul ce le conține constituie o unitate: „În joc cu piatra cîte-un val/ și-arată solzii de pe pîntec“ *(Plajă)*. Cele două versuri ar putea servi ca subtitlu *Oceanidelor* lui Rodin: marmura ce le conține se arcuiește ca un val. Și alte lucrări ale lui Rodin proclamă aceeași continuitate între materie și forma ce o aspiră; *Joc de nimfe* figurează tot o creastă de val, iar în *Cochilia și perla* contemplăm succesivele telescopări ale existenței concepute ca dialectică a mătcii și fructului. O lucrare de infinită vrajă este *Psyche:* efortul de autoconstituire a formei emergente din marmură, de parcă tocmai s-ar desprinde din îmbrățișarea dizolvantă a lui Pan. Nu lucrarea finită, ci clarobscurul creației definește noua teleologie a artei. Geniul artistului se manifestă chiar în această capacitate de a intui virtualitățile formale ale materiei, posibilitățile ei latente de a accede la armonie și sens *(Omul și gîndul său* de Rodin: artistul sărută forma feminină, prizonieră a materiei).

Înrudirile regnurilor sînt demonstrate de Blaga pe baza existenței configurațiilor similare. Liant universal, femeia capătă cel mai adesea un portret vegetal: „În fabula verde și caldă-a naturii/ tu crengi ai, iubito, nu brațe,/ și muguri îmbii, cu mlădițele prinzi“. *(Cîntecul focului)*. Deplina armonie se reflectă în același timp în oglinda cerului și a pămîntului, instituind o pace universală: „Numai așa, la capătul drumului, urmelor,/ se-nvederează în calma oglindă a lacului,/ în ochii bătrînilor aștri,/ legea pămîntului, tiparele,

Scanned with OKEN Scanner

rarele,/ întruchipate în sînii cari nu dezmint/ rotunjimile urnelor/ și-n rodii cari nu dezmint/ rotunjimile sînilor." *(Pëan pentru o tînără.)*

Șuvoiul vitalist se arcuiește la un moment dat într-un univers monist. Isis, mesagera zeilor, își ține piciorul cu o mînă, ca și muza din *Sculptorul și muza.* Trimițînd la vechile embleme ale lui Buddha sugîndu-și degetul de la picior, sau în meditație omphalică, cele două lucrări sugerează că arta își are propriul univers sieși suficient, racordat la lumea arhetipurilor. Ori, cum ar spune Blaga, la „starea dumnezeiască" a somnului: „Noapte. Subt sfere, subt marile,/ monadele dorm./ Lumi comprimate,/ lacrimi fără de sunet în spațiu,/ monadele dorm.// Mișcarea lor — lauda somnului." *(Perspectivă).* Cercul, spirala, inelul, balaurul, clopotul, „gorunul sferic" etc. la Blaga, *Peștele* și *Bacante înlănțuite* ori *Triton și nereidă pe un delfin*, *Eva și șarpele* etc. de Rodin urmează tiparul șerpuitoarei deveniri universale. Fiecare ceas împlinit ce rodește în creație este un timp monadic ce-și clădește propriul spațiu: „...Ceasul așteaptă/ subt ceruri cari încă nu s-au clădit". *Disperarea* lui Rodin este o astfel de monadă: cu mîinile strîngînd talpa, cu capul pe genunchi, forma umană se adună în sine, claustrîndu-se, sinucigîndu-se parcă, spre deosebire de eros, care înseamnă expansiune jubilativă a eului.

Chiar dacă vin din „străfunduri fără nume", formele se în-ființează percepției noastre, eliberate din lupta cu materia haotică. *Sînt frumoasă*, de Rodin, afirmă triumful deplin, orgolios asupra informului. Agent al pierderii stării paradisiace, femeia pare să fie, prin frumusețea ei spiritualizată, agentul întoarcerii la ea. Artistul își ridică în brațe opera ca pe o grea și neprețuită povară, trupul său închipuie o clepsidră, prin care materia pare să urce în desăvîrșirea formelor femeii încolăcită ca un embrion, demnă de versurile sculptate pe soclu: „Sînt frumoasă ca un vis de piatră/ Un amor etern și mut ca și materia"[1]. Forma nu este simplu tipar, ci conține în sine, ca monadele leibniziene, o forță entelehială. Hemoragia telurică încremenește brusc într-o formă simbolică, vorbind în limbajul ei material despre spirit și imanență.

Rodin nu a sculptat numai mișcarea, elanul, într-o manieră unică, ci, atunci cînd a dorit-o, a știut să accentueze și inerția materialului, făcîndu-l și mai nemișcat. În *Martira*

[1] „Je suis belle comme un rêve de pierre/Un amour éternel et muet ainsi que la matière." (Paul Claudel)

Scanned with OKEN Scanner

realizează un fel de metafizică a rigidității. Redarea imobilității, a cărnii abandonate de orice mobil interior, atît de rigidă încît nu mai răspunde nici forței de gravitație, înghețînd parcă în aer, capătă proporții halucinante.

Blaga lunecă uneori, rareori, e drept, pe poziții dualiste. Forma și materia intră în conflict, au ontologii diferite, sînt „duh și argilă" *(Portret)*. Simbolul tradițional al spiritului vis-à-vis de realitate este unicornul, apariție fabuloasă la care Blaga recurge nu o dată. Demonia vitalistă se schimbă acum în dramă epistemologică: unicornul nu mai este fiul oceanului, ci spirit imersat într-o existență străină, plină de taine pentru el *(Unicornul și oceanul)*. Rezolvarea e oarecum cabalistă: valurile sînt chiar limbajul oceanului și toată natura apare ca semnătură a lui Dumnezeu, descifrabilă de inițiat. Greul ființei se dezvăluie o clipă, apoi unicornul este din nou înghițit de ocean, ori de pădure: taina se reînchide.

Mai puțin legat de materialitatea limbajului, Lucian Blaga evoluează mai limpede și mai radical spre tiparele platoniciene.[1] Pasiunea pentru perfecțiunea formală ca simbol spiritual îl face să prefere treptat contururi golite de substanță: un relief pe un sarcofag, un ulcior, o urnă cu cenușă: „Orice frumusețe e ca o urnă/ de a cărei coapsă privirea se prinde./ Vezi forma, mirat. Și suferi, gîndind/ la cenușa pe care-o cuprinde." *(Frumusețea)*. Preferă un oraș în noapte cînd „Ce-a rămas din lucruri? Numai/ întuneric și semnale", ori amurgul, cînd „lucrurile fac un pas înapoi spre schiță" *(Prezență)*. Dumnezeu nu mai este plasticianul inspirat, Pigmalion îndrăgostit de Galateea, ci sumă a tiparelor și configurațiilor imuabile: „Te văd, Dumnezeule — plumb, scrum și nor —/ odată venind peste mine prin ușă,/ din muntele cerului, cotropitor.// Scăpa-voi doar pînă la poartă. Apoi/ mușca-voi, în Tine, a lumii cenușă./ Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi." *(Cîinele din Pompei)*. Plasticitatea, finețea asociativă, sugestivitatea (misterul euharistic al morții și imanenței) și frazarea dau în această poezie măsura artistului desăvîrșit.

De la împletirea dionisiacă de forme, îl vedem pe poet evoluînd spre lumea înghețată a palingenezei. Erosul rămîne un „fenomen originar", dar mai mult în sens platonic, ca

[1] „Femeia din versurile lui nu are carne, are doar forme ce trimit gîndul spre tiparele eterne." (Eugen Simion, *Lucian Blaga: Poezia postumă*, în *Lucian Blaga interpretat de...*, Editura Eminescu, 1981, p. 152.)

Scanned with OKEN Scanner

experiență integratoare. A iubi înseamnă a da formă, a-ți cosmiciza propria ființă, a gîndi infinitudinea existenței și unitatea ei profundă *(Iubire)*. Fenomenalul este raportat, cu rol subordonat, tiparelor. Emblema eternității nu mai este șarpele uroboros, ci unicornul. Ce aude acesta? „Prin lumea aevelor/ Cîntecul Evelor". Formulare densă, inventivitate lexicală, concurîndu-l pe Ion Barbu. Formele nu mai sînt „imagini surprinse în devenirea realității"[1], ci se opun devenirii, evadează în afara timpului.

Catrenele fetei frumoase sînt tot atîtea imnuri ale valențelor spirituale ale frumuseții feminine, în care vede „a traiului cerișe" — din nou un cuvînt inventat și foarte sugestiv. „O fată frumoasă e/ o fereastră deschisă spre paradis". Ea reamintește starea paradisiacă în înțelesul de frumusețe incoruptibilă și armonie eternă. Repetatele încercări de definire a inefabilului feminin se concretizează în două imagini opuse. Pe de o parte, în sens vitalist, frumusețea formei feminine e „vis de piatră", împlinire a aspirației materiei către perfecțiune: „O fată frumoasă e/ lutul ce-și umple tiparele,/ desăvîrșindu-se pe-o treaptă,/ unde poveștile așteaptă". Pe de alta, frumusețea feminină urcă la rang de principiu ultim ca lumina genezei, și e sacralizată asemeni lui Dumnezeu însuși — redus de Rodin la mîna care a modelat-o pe Eva: „Frumusețe din frumusețe te-ai ivit,/ întruchipată fără veste,/ cum «într-o mie și una de nopți»/ povestea naște din poveste". Arta și frumosul natural sînt asimilate, în versurile de mai sus, în grad cu transcendentul, țin de o ordine demiurgică. În această lume cu existență derivată, doar ele reamintesc fenomenul originar al întrupării Logosului. Deși aparține pămîntului, prin desăvîrșirea sa formală, trupul femeii se apropie cel mai mult de perfecțiune, atribut, ca și la Ion Barbu, doar al increatului: „Ce umbră curată/ aruncă-n lumină o fată!/ E aproape ca nimicul,/ singurul lucru fără de pată" *(Catrenele fetei frumoase)*.

Pentru Rodin și Blaga, Eva iar nu Adam este prima creatură; ei sînt fascinați de miracolul frumuseții și creației, nu de descendența adamică a împătimiților cunoașterii. „A cunoaște-nseamnă iarnă", scrie Blaga, „a iubi e primăvară". Iubirea e perpetuă geneză, e însăși viața, în vreme ce intelectul înghețat se pierde în sterile și mutilante disociații. O direcție a poeziei moderne, cu originea în Mallarmé, neagă

[1] ...„des vues prises sur la réalité changeante" (H. Bergson, *op. cit.*, p. 343).

Scanned with OKEN Scanner

lumea fenomenală, cultivînd cu orgolioasă consecvență figura spiritului pur (direcție urmată la noi de Ion Barbu și emulii săi). Un curent opus, afirmat mai ales în literatura anglo-americană (Lawrence, Yeats, Pound, Stevens, Thomas, pentru a-i aminti pe cei mai importanți), aspiră să redeștepte în secătuita și artificioasa civilizație contemporană elanul vitalist al primitivului care se contopea cu totalitatea existenței, trăind plenar și în mare parte inconștient de sine. Despre mentalitatea „zmeilor" de odinioară, care practicau magia, a scris și Blaga cu nedisimulată nostalgie. Nu a fost consecvent însă și se poate afirma că, mai ales spre apusul carierei, elanul dionisiac cedează complet locul „patimei fără păcate" care „ne răstoarnă-n infinit". Nu ulciorul ce se umple de sevele lumii concrete, ci forma în care conținutul a fost distrus îl pasionează acum: „Frumusețea ca și zborul și iubirea/ de cenușe-și leagă firea" *(Lîngă un fluture)*. De la logodna spre gloria reciprocă a formei și materiei, iată-l trădîndu-și gustul pentru sublimul fostelor prezențe: „La obîrșie, la izvor / nici o apă nu se-ntoarce, / decît sub chip de nor. / La obîrșie, la izvor / nici un drum nu se întoarce / decît în chip de dor./ O, drum și ape, nor și dor, / ce voi fi cînd m-oi întoarce / la obîrșie, la izvor? / Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?" *(Cîntecul obîrșiei)*.

Oare gîndul că „frumusețea de cenușe-și leagă firea" să-l fi îndreptat pe Rodin spre *Infernul* dantesc? Siluetele celor *Trei umbre* de la Poarta Infernului execută împreună gestul interdicției, al renunțării la lume. E viața ce se neagă pe sine după lungul efort de emancipare în formă și sens. Și nu întîmplător, credem, aceasta se leagă de victoria minții, a cugetării. Artistul nu-și mai adoră muza, entuziasmat de transcendența pe care i-o mijlocește, nu mai îmbrățișează fără să distrugă formele grele de materialitate. Dante, *Gînditorul* care-și concepe opera este, ca și umbrele Infernului, o siluetă neagră de bronz, încruntată, materie devenită gînditoare. Arta își diminuează capacitatea simbolică, în vreme ce-și mărește cîmpul realist de reprezentare. Limbajul este referențial, trimite în afara operei, la sursele ei literare. Are o valoare intuitivă, plasticizantă, nu imaginativ-creatoare. Un aer bucolic plutește peste poeziile de amurg ale lui Lucian Blaga, ceea ce nu se putea spune nici despre cele care-l reînviau pe Pan, pline de frenezie dionisiacă.

Lupta formei de a se constitui produce atît eliberarea cît și vidarea de materie, dar mulajul astfel obținut seamănă

contururilor reale. Nu se produce o metamorfoză a formei însăşi, finalizate într-o prezenţă pur simbolică. Forma nu se autonomizează, nu-şi devine sieşi scop, nu instituie un univers semantic perfect autonom. Este direcţia pe care o vor desăvîrşi Ion Barbu şi Constantin Brâncuşi.

METALOGICON

Prezenţa formelor simbolice asigură operei de artă caracterul unui sistem deschis, dar aceasta se asociază la Lucian Blaga cu o acută conştiinţă a materialităţii limbajului ce reînchide traseul în care ele s-au cristalizat. Terminologia heideggeriană la care am recurs nu este un simplu ecou al impresionantei influenţe exercitate de filosoful de la Freiburg asupra poeziei cît şi teoriilor estetice ale secolului XX. Considerăm că între Blaga şi Martin Heidegger există o înrudire ce vizează însăşi esenţa concepţiei despre operă, artist, limbaj artistic.

Atît pentru unul cît şi pentru celălalt, opera de artă nu se limitează la „sinteza dintre materie şi formă" care „se potriveşte la fel de bine lucrurilor din natură cît şi celor de care ne folosim"[1], ci discuţia în jurul naturii ei primeşte o dimensiune filosofică. Finalitatea operei de artă este aceea de a defini adevărata esenţă, ori „măsură" umană. „Măsurarea care delimitează nu măsoară doar pămîntul, γῆ, şi de aceea nu este o simplă geo-metrie".[2] Eşecul iniţial al Meşterului Manole absorbit de luciferice calcule şi măsurători pare să ilustreze cele de mai sus. Înălţarea lăcaşului aduce la lumină măsura, însăşi esenţa destinului său uman. „Tot atît de puţin, scrie Heidegger în continuare, ea (măsurarea, n.n) este menită să măsoare, delimitîndu-l, doar cerul în sine." Este ceea ce Blaga numea „transcendentomanie", definind-o ca unul din „impasurile destinului creator": „Concepţia noastră despre «frînele transcendente» ne interzice însă măsurarea omului cu măsuri divine. Omul, fiind limitat oarecum prin intervenţia activă şi organizată a transcendentului, e clar că el nu poate fi măsurat decît cu propriile sale măsuri, iar nu cu ale transcendentului."[3] Dacă

[1] Martin Heidegger, *Originea operei de artă* (traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Lüceanu), Editura Univers, 1982, p. 40.
[2] *Ibidem*, p. 175.
[3] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 383.

Scanned with OKEN Scanner

ne întrebăm, în continuare, ce este specific existenței umane în viziunea celor doi filosofi, dialogul lor imaginar poate continua. „Creația poetică este luarea măsurii înțeleasă în sensul strict al cuvîntului — acea luare a măsurii în care omul își primește, acum abia, măsura pentru vastitatea esenței sale. Omul ființează ca cel care este muritor."[1] Lăcașul lui Manole — simbolizînd acel specific fel de a muri al omului, care nu e pură dispariție, ci trăire a sentimentului morții, dar și posibilitate, ca o compensație, de a supravieți în universul culturii — se înalță conform măsurii, literale și metaforice, a Mirei.

Esența omului ca existență-spre-moarte este o idee ce răzbate frecvent și în textura poemelor lui Blaga. A-și trăi propria moarte, din toate ființele, doar omului îi este dat: „O, cine știe? — Poate că/ din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul,/ și liniștea/ ce voi gusta-o între scîndurile lui,/ o simt pesemne de acum:/ o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet —/ și mut/ ascult cum crește-n trupul tău sicriul,/ sicriul meu,/ cu fiecare clipă care trece,/ gorunule din margine de codru." *(Gorunul)*. Sentimentul morții nu declanșează totuși angoasele literaturii existențialiste; solidaritatea cu ființa, atît de caracteristică spațiului nostru de lume, picură în aceste versuri un fel de voluptate a morții, pe care o cunoaștem încă de la Eminescu. Puțini poeți au exprimat însă ca Lucian Blaga ambiguitatea acestui sentiment, ce face să apară sfîrșitul ca o „creștere", un condens al însăși înaintării vieții. Identificarea cu marile ritmuri ale existenței, ale cărei embleme sînt moara, rîul, suveica, izvorul, cuibul etc., este într-adevăr un *topos* al poeziei universale, iar imaginile amintite fac parte dintr-un stoc tradițional, cu semnificații deja libere de context. Originalitatea lui Blaga constă pe de o parte în aceea că redescoperă însăși esența filosofiei heracliteene, conform căreia existența nu e numai necontenită devenire, ci energie îndreptată spre altceva, explozivă deschidere, urmată de închiderea arcului devenirii; viața ca arc *(bios)*, pod, clopot și moartea ca reflux: „Poduri vor tăcea./ Din clopote avîntul va cădea." *(Semne)*. Mișcarea nu se petrece în cerc, ci mai curînd în genul mareei, ori acului unui pendul. Nu mecanică trecere a ființelor, ci vitală și reciprocă metamorfoză. „Prund" și „izvor" sînt cele două „realități sublime" ale lui Blaga, înșiși polii existenței. „Toate-au încetat/ murind sub izvor"

[1] M. Heidegger, *op. cit.*, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

(Din cer a venit un cîntec de lebădă) — iată o radiantă metaforă blagiană și una din cele mai plastice inspirate de filosofia vitalistă.

Un alt aspect al originalității lui Blaga este faptul că vitalismul se combină la el cu o concepție total opusă: aceea a mutației ontologice produse de apariția omului, ce inversează copernician geografia existenței nediferențiate de sine. Pentru Heraclit, Logosul era o firească prelungire a Ființei. Pentru Blaga, limbajul funcționează mai curînd ca o barieră între om și lucruri. „Sufletul omenesc, scrie în *Gîndire magică și religie*, tinde să-și creeze o lume după chipul și asemănarea sa, fiindcă numai trăirea într-o astfel de lume îi prieste cu adevărat.[1]" Această lume creată prin acte entropatice servește omului ca o alternativă a modului alienant pe care, în *Semnificația metafizică a culturii*, Blaga îl numea, cu un termen heideggerian, „existență în lume"[2]. Omul se naște la intersecția planurilor subiectiv și obiectiv, în virtutea interrelațiilor cu orizontul său pămîntesc, al căror produs este o lume specific umană. „Sufletul omenesc însuflețește obiectul, fiindcă prin aceasta el își intensifică într-un fel propria sa natură. Însuflețind obiectul, sufletul se însuflețește."[3] În raport cu lumea obiectelor, sufletul pare ceva „străin", în chiar sensul pe care-l atribuie Heidegger celebrului vers al lui Georg Trakl, „Ceva străin este sufletul pe acest pămînt". Omul se împlinește în lume, dar „cu mirare", ca ființă copleșită de misterul existenței, străine de substanța sa pură, subiectivă: „Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu,/ din umbră mă ispitesc singur să cred/ că lumea e o cîntare. / Străin zîmbind, vrăjit suind / în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare." *(Biografie)*. „Lumea" echivalată aici orfic cu „cîntarea" nu este, firește, aceea a datului existenței, retrasă în opacitatea ei — „taina joasă a țărînii", incomprehensibilă pentru om. Acesta își alcătuiește o „poveste", sau o „cîntare", care este Pămîntul ca existență lui revelată: „scriu în rune o poveste,/ căci ce este nu se spune" *(Descîntec)*. Ca și pentru Mallarmé *(Autobiographie)*, poezia e o „explicație orfică a pămîntului", a orizontului în care se petrece omul, inserînd „noimă, lege" în nediferențiata curgere: „Să-nflorească noimă, lege!/ Să se-nchege, să pornească/ spre-mplinire peste fire/ vrajă pusă,

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 332.
[2] Idem, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 364
[3] Idem, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

vorbă spusă". Magia poetului face astfel să apară dualitatea Pămînt/poveste, natura și universul artei.

Misterul universului provoacă spiritul uman la dialog, iar modul prin care omul și-l apropie este, ca și la Heidegger, poezia, esențiala rostire a ființei. Iar prin „esențială rostire" se înțelege acel limbaj mitic, identic cu ființa, de dinaintea proliferării idiomurilor post-Babel. Poetul se plînge de limbajul fie insuficient, fie excesiv în raport cu lucrul, consumîndu-se în gol: „Cîteodată spun vorbe cari nu mă cuprind,/ cîteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund." *(Biografie)*. Aspirația orfică de a echivala lumea și poezia nu poate fi împlinită de un individ, nici de o generație. În spațiul ocrotitor al comunității — „cercul aceleiași vetre" —, eul individual se extinde în timp, în dialog cu istoria („schimb de taine cu strămoșii"), intrînd în cercul unei adevărate conștiințe a lumii. Demersul spre exterior este frînat de un dublu mister. Pe de-o parte, de „taina joasă a țărînii", aflată „prea departe de frunte": Pămîntul ca orizont limitativ al cunoașterii. Pe de alta, ca în binecunoscuta tetradă heideggeriană, cerul. Dumnezeu este acum un Mare Anonim, care nu se mai ipostaziază ca în vremurile mitice, arzînd într-o tufă cu spini:[1] „În spinii de-aici arată-te, Doamne". Versurile lui Blaga sînt adeseori dificile sub raport referențial. Din același *Psalm*, aparent simplul vers „Din pămînt ori din poveste mi-ai vorbi" concentrează o întreagă *Weltanschauung:* dualitatea mai înainte amintită a Pămîntului, ca orizont fenomenologic, și a spațiului subiectiv generat de existența specific umană în acest orizont. Retragerea totală a divinității dincolo de acest orizont de netrecut îi împrumută coloratura tragică. Pe acest Dumnezeu fichtean, existență în sine, incomprehensibilă pentru muritori, Blaga îl desemnează simbolic ca prima literă a alfabetului, sterilă în lipsa de combinație a întregului: „Ești muta, neclintita identitate/ (rotunjit în sine a este a)". Singura cale de acces este din nou fichteană: cufundarea în propria subiectivitate, loc de manifestare a absolutului: „Iată, e noapte fără ferestre-n afară./ Dumnezeule, de-acum ce mă fac?/ În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum." *(Psalm)*. Eul se retrage din lume, din istoria străveche și mereu reluată a cuplurilor *(Semne)*, din orașele amenințate și ele de nimicire. Precum odinioară Orfeu, pentru

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, ed. cit. p. 443.

Scanned with OKEN Scanner

care Euridice mai trăiește doar în subconștient (Hades), poetul va recrea în imaginație tot ceea ce pierde pentru simțuri. Participînd la etern și infinit, poezia este singura compensație a condiției muritoare: „Cînd nicăieri nu mai ești,/ ești în mine. Ești, iată, Aducere-aminte,/ singur triumf al vieții/ asupra morții și ceții.“ *(Epitaf pentru Euridike)*. Poetul modern nu se mai amăgește, precum romanticii, că visul, imaginația îi mijlocesc viziuni edenice ori adevăruri ultime; pentru Blaga, Dumnezeu este pierdut definitiv „în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape“ *(Psalm)*, în elementar. Marele Orb înlocuiește o divinitate cu precise determinațiuni. Existența umană se petrece în orizontul acesta închis, misterios, cu deosebire că omul este singura ființă care-l înțelege ca atare. „Existența în mister și pentru revelare“, specifică oricărui gest creator conduce la plăsmuirea de lumi analoage, opere de artă în care se întîlnesc efortul revelator al omului și răspunsul divinilor: frîna transcendentă manifestată în chiar caracterul metaforic al operei.[1] Creatorul prin excelență este cel care încearcă să depășească lumea în care este conținut, dar năzuința sa prometeică întîlnește doar cenzura transcendentului. „Apariția zeului prin intermediul cerului constă dintr-o dezvăluire ce lasă să se vadă acel ceva care se ascunde; dar lăsînd să se vadă, ea nu caută să smulgă — din starea sa de ascundere — ceea ce este ascuns, ci ocrotește ceea ce este ascuns în însăși ascunderea sa. Astfel, prin starea de revelare a cerului, zeul necunoscut apare drept cel necunoscut.“[2] Revelarea absolutului ca negație/ascundere a sa în domeniul sensibilității umane — Heidegger nu pare să spună aici ceva diferit de teologul Origen ori de filosoful Fichte, cu deosebire că, atît pentru el cît și pentru Blaga, nu revelarea transcendentului locuit de zeu este finalitatea efortului de transcendere al omului, ci definirea condiției umane ca o confruntare cu propriile limite.

Poetul se situează așadar în fața lumii care îl conține, nu ca individ, ci ca ființă istorică: „Al seminției mele cel din urmă sînt./ Pumn de lumină — tu, pumn de pămînt.“ *(Ardere)*. Subconștientul său creator va cosmiciza un nou univers, nu în continuarea celui real, ci paralel: „...opera de artă are structuri fără corespondențe simetrice în lumea dată, fiind clădită pe o seamă de coordonate categoriale, de pro-

[1] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 373.
[2] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 176.

Scanned with OKEN Scanner

venienţă abisală, *altfel structurate* decît categoriile lumii date"[1]. Matricea cosmogonică a operei are o provenienţă iraţională, metafizică; în ea îşi face simţită prezenţa şi voinţa de a rămîne necunoscut Marele Anonim. Materialul care serveşte opera însă aparţine imediatului. Traseul în care s-a revelat fiinţa se reînchide în materialitatea operei: „Traseul trebuie să se repună în greutatea apăsătoare a pietrei, în duritatea mută a lemnului, în incandescenţa întunecată a culorilor"[2]. Pămîntul este prin operă adus în „deschisul lumii", lăsat să apară drept „ceea ce este". Nici Blaga nu echivalează materialul metaforic al operei cu materialitatea greoaie a cuvîntului. Acesta dispare în fulgerul declanşat de termenii metaforei în sintaxa limbajului poetic, gîndit în idealitatea sa de instrument revelator, iar nu de obiect menit contemplaţiei în sine.

Tradiţionalul limbaj al operei primeşte demnitate filosofică, este „rostire", echivalare a fiinţei: „Fiinţă tu — găsi-voi cîndva cuvenitul/ sunet de-argint, de foc, şi ritul/ unei rostiri egale/ în veci arderii tale?" *(Ardere)*. Despre dialectica acestei rostiri citim într-una din puţinele sale arte poetice — *Către cititori*. Ca de obicei, poezia reprezintă un spaţiu protector, opus celor două realităţi străine omului, natura şi cosmosul: „Aici e casa mea. Dincolo soarele şi grădina cu stupi." Dar poezia se mai închide şi înspre oameni, căci provenienţa ei ţine de revelaţie, a cărei traducere în limbajul operei presupune o necesară înstrăinare. Limbajul este ca un grilaj, deopotrivă revelator şi opac („vă uitaţi printre gratii de poartă/ şi aşteptaţi să vorbesc"; accesul este mediat tocmai de spaţiul gol dintre cuvinte, de interrelaţiile lor. Ghicind deci doar ceea ce ne îngăduie grila lecturii, vom pătrunde în lumea poetului. „Subiectele" înşiruite sub retoricul „De unde să încep?" recompun o adevărată istorie mitică a omului şi o destul de heideggeriană definiţie a modului său specific de a fi în lume: „despre soartă şi despre şarpele binelui,/ despre arhanghelii care ară cu plugul/ grădinile omului/ despre cerul spre care creştem,/ despre ură şi cădere, tristeţe şi răstigniri/ şi înainte de toate despre marea trecere./ Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit/ aşa de mult să plîngă şi n-au putut./ Amare foarte sunt toate cuvintele,/ de-aceea — lăsaţi-mă/ să umblu mut printre voi,/ să vă ies în cale cu ochii închişi." *(Către cititori)*. În situarea

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 671.
[2] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

destinului omului sub semnul „șarpelui binelui“ răzbate concepția hegeliană a fericitei căderi din Paradis, ce face posibilă geneza unei lumi paralele în spirit. Urmează cele două perechi antinomice ale tetradei heideggeriene: „cerul și pămîntul, divinii și muritorii“. Aceștia din urmă aspiră dureros spre cer, dinspre care acționează divinii: arhanghelii, care ară cu plugul grădinile omului, arcuiesc un spațiu integrator, dar din care muritorii sînt excluși. Ură, cădere, tristețe, răstigniri sînt datele condiției lor efemere, de fragile bule în fluviul „marii treceri“. Adevărata dramă a omului se consumă însă dincolo de această ultimă generalizare a destinului său pămîntean. Limbajul trebuie să înmagazineze însăși nostalgia omului de a-și învinge limitarea în timp și-n spațiu, limitele cunoașterii, spectrul morții. Cuvintele sînt frîne materiale, dar și vehicule ale încercării de revelare a absolutului. „Simpla caducitate sau simpla devenire împrumută destinului uman fie un aspect elegiac, de veșnică toamnă cu frunze iremediabil căzătoare, fie un aspect optimist, de necurmat crescîndă auroră. Tragic și măreț, cu adevărat, ne apare destinul creator numai cînd îl concepem situat între impulsuri opuse, mînat și susținut interior de un puternic antagonism de finalitate.“[1] „Antagonismul de finalitate“ se traduce prin „existență în mister și pentru revelare“ și „frînele transcendente“. Mitica apariție a bardului mut și orb ne lasă să întrezărim deopotrivă măreția și limita sa, căci vehiculul ce-l transportă în absolut este în același timp o negație a acestuia prin caracterul său concret. Ca și Orfeu, el nu poate contempla existențele ideale, aventura sa se consumă în orizontul Pămîntului. *(De mînă cu Marele Orb)*. Tot ceea ce se opune omului, Pămîntul și cerul, alcătuiește un tot — Imperiul Marelui Anonim, impersonal, întinzîndu-se dincolo de ființa poetului. Congener cu natura, cu existența din care doar omul s-a desprins, zeul stăpînește în imperiul faptei, al Logosului nediferențiat de lucruri: „El tace — pentru că-i e frică de cuvinte./ El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă.“ Un Dumnezeu panteist, căruia melcii-i țes barba și țînțarii aureola, dar și stăpîn al Logosului demiurg. Este infuzia de spiritual din care se împărtășește poetul pentru a putea, precum odinioară cîntărețul trac, să îmblînzească fiarele:

[1] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 380.

Scanned with OKEN Scanner

„Dihănii negre/ ne adulmecă din urmă/ și blînde mîncă țărna/ unde am călcat și unde-am stat".

Tot despre puterea însuflețitoare și cosmicizantă a cîntecului, și în poezia *În lan*. O fată cîntă, în vreme ce strînge spicele de orz, iar „cu privirea snopii de senin ai cerului". Golit de subiectivitate, redus la „trup" și „lut", poetul simte cum pe buzele ei i se naște sufletul. Arta înseamnă chiar această aducere împreună a cerului și pămîntului, heideggeriană rost-ire (armonizare) a ființei. Utopia limbajului identic cu ființa îl face pe poet să viseze la cuvîntul unic al genezei: „unde și cînd găsi-voi singurul cuvînt/ în cercul nopții să te-ncînt?" *(Ardere)*. „Noapte" poate semnifica aici lumea nedevelopată a imaginației, dar și întunericul pregenezei ce-l aduce pe autor în ipostaza demiurgului. În favoarea celei de a doua interpretări pledează și următorul vers în care cuvîntul este definit ca „nepriceput pe lîngă vetre,/ dar înțeles de zei și pietre" și a cărui putere este de a ridica ființa „peste timp". În continuumul natură/zeu — zeul și creația sa ca un pandant — doar omul face excepție; el este marele hiat al universului. Faptul capătă la Blaga o accepțiune pozitivă. Dacă pentru Hegel negația limbajului era salutară, deoarece instituie un univers spiritual în locul unuia material, Blaga preferă limbajul orfic-întemeietor, ce cheamă lumea întru ființă. „Cu cuvinte stinse în gură/ am cîntat și mai cînt marea trecere,/ somnul lumii, îngerii de ceară" *(Biografie)*. În vreme ce idealitatea limbajului neagă materialitatea lumii, autonegîndu-se, limbajul orfic o face să apară în plenitudinea ei. Resimțindu-și divorțul de restul existenței ca o dureroasă „margine", sufletul aspiră să se piardă în anonimatul materiei. Iată-ne așadar în fața unei noi metamorfoze. Poetul, care se dezbrăca de trup pentru a se confunda cu divinul, se golește acum de subiectivitate, devenind, superbă imagine! scorbura de care se ferește-n noapte o privighetoare *(Dacă m-aș pierde)*. Viziunea vitalistă a existenței se extinde și asupra limbajului: un limbaj organic, infuzat de sevele ce străbat întreaga fire. Creșterea literelor scrijelite pe scoarța unui copac îl înfioară ca una din marile taine: „Într-un amurg, sunt ani de-atunci, mi-am zgîriat/ stăruitor/ în scoarța unui arbor — numele —/ cu slove mici, stîngace și subțiri./ Azi am văzut din întîmplare/ cum slovele-au crescut din cale-afară — uriașe./ Așa îți tai și tu copilo numele/ în inima-mi supusă/ mărunt,

Scanned with OKEN Scanner

mărunt, ca un ştrengar./ Şi după ani/ şi ani de zile-l vei găsi/ cu slove-adînci şi uriaşe." *(Cresc amintirile)*.

În treptata identificare cu fiinţa, limbajul ajunge să capete un sens foarte larg: deschidere a fiinţei, manifestare, ipostazare. Limbajul unui lăstun este traiectoria zborului, limbajul oceanului sînt valurile, al pomilor, fructele. Toate „vorbesc" atunci cînd părăsesc latenţa sau virtualitatea mişcării căzînd sub incidenţa senzorilor umani.

Într-un tratat despre Logos *(Metalogicon)* scriitorul medieval englez John of Salisbury imagina existenţa unui limbaj întipărit iniţial pe toate substanţele, în virtutea unei raţiuni supreme. Iată şi ecoul său modern la Lucian Blaga: „În chip de rune, de veacuri uitate,/ poart-o semnătură făpturile toate" *(Rune)*. Acest limbaj, al identităţii ontologice dintre lucru şi nume, este tăinuit: păsările îl poartă sub aripi, luna pe faţa ascunsă, femeia subsuoară. Întipărirea semnelor magicei identităţi este un fenomen originar, căci înseşi mumele o poartă pe frunte. Poetul încearcă să descifreze Logosul originar, la care participă însă nu direct ci mediat, prin arhetipurile pămîntului: „Mumele sfintele —/ luminile mii,/ mume sub glii/ îţi iau în primire cuvintele./ Încă o dată te-adapă." *(Epitaf)*. În vreme ce trupul se reîntoarce în ţărînă (fiinţa individuală este anihilată), limbajul constituie continuumul existenţei omeneşti, ţine de zăcămintele ei permanente, infinit generatoare, ca şi lumina primordială. Iată cum miticei geneze i se descoperă un corelativ în planul istoriei, care tezaurizează o parte din pieritoarele vieţi omeneşti.

Cum logosul primordial era consubstanţial cu fiinţa, a rosti fiinţa înseamnă a-l reface. Între poet şi lucruri se interpune însă limba sa istorică, materială şi izolatoare, ce şi-a pierdut univocitatea relaţiei cu existentele. Poetul trebuie să reînveţe deci alfabetul lui *magike* — limbajul magic al primitivilor, cu puteri performative. Un corb pe zăpadă *(Corbul)* poate fi văzut ca o nouă epifanie a Logosului: „Corbul îşi măsoară pasul, scrie-n zăpadă/ noul testament, sau poate o veste cerească/ pentru cineva care ar trece prin ţară/ şi n-a uitat de tot să cetească.// Noi oamenii, noi am uitat." *(Corbul)*.

Cuvîntul ca şi iubirea ajută la luarea în stăpînire a fiinţei: „Iubito-mbogăţeşte-ţi cîntăreţul,/ mută-mi cu mîna ta în suflet lacul"... *(Vară de noiembrie)*. Fiinţa omului este disputată între orizontul fizic al existenţei — pămîntul — şi

Scanned with OKEN Scanner

limbaj — creația sa subiectivă: „O, lumea, dacă nu-i o amăgire,/ ne este un senin veșmînt./ Că ești cuvînt, că ești pămînt,/ nu te dezbraci de ea nicicînd."

Iată de ce refuzul limbajului echivalează cu un gest simbolic prin care se neagă partea sa izolatoare, evidențiindu-i-se încărcătura esențială: semnificatul ființei. Sufletul în veșnica lui căutare, „și pînă la cele din urmă hotare" *(Autoportret)* ar voi să sară peste propria-i umbră, autonegîndu-se, pentru a lăsa să apară continuum-ul ființei, doar de el întrerupt: „Lucian Blaga este mut ca o lebădă./ În patria sa/ zăpada făpturii ține loc de cuvînt". Ființă și limbaj ar trebui să semene, în logodna lor, cu „apa din care bea curcubeul": adjoncțiune a cerului și pămîntului, incidență telurică a uranicului, ieșire din ascundere a divinului, pentru a putea fi perceput de senzorii omului.[1] Pentru Blaga, ca și pentru Hölderlin *(La ce bun poeții?)*, bardul investește lumea cu un sens metafizic, dispunînd de capacitatea descifrării semnelor tainice ale unei metarealități. Iată cum dispariția lui Rilke, în care Blaga vedea pe însuși bardul arhetipal, produce opacizarea lumii, încetarea dialogului cu divinii: „Privighetorile ceasului, din rarele noastre grădini,/ amuțiră-n lumina ce-apare-n zădar/ și fără de semne, de-atunci./ Și nu știu nimic pe pămînt/ ce-ar putea să le-ndemne/ să cînte iar." *(Poetul)*. Asemeni erosului lui Platon, limbajul are rolul unei compliniri — ca în poezia unde piatra rănită cîntă. Cîntecul lui Orfeu se naște din durerea pierderii lui Euridice; lăcașul lui Manole, din durerea pierderii Mirei. La Blaga, limbajul joacă un rol pronominal, de suplinire a lipsei existentelor substantive —, de aici și necesitatea, și eșecul său, și gloria și insuficiența. Ca și existența, va avea un caracter enigmatic, sporit de condiția sa de substitut. Înzestrat cu finalități revelatorii, el se închide ermetic în fața profanilor. Poezia lui Rilke se definește ca un „cîntec cu tulbure tîlc"; casa poetului (poezia) este apărată de „gratii de poartă", zăvorîtă ori sigilată cu ceară. Limbajul nu este niciodată descriptiv, ci fie suport al ființei — rostirea esențială, rearmonizare a limbajului și lucrului — fie invocator. Iată-l pe poet invocînd figura mitică a unicornului, simbol al spiritului, *mercurius vitae* al alchimiștilor (Orfeu, să nu uităm, a fost adoptat ca patron al alchimiștilor), în *Îndemn de poveste*. Poetul face un semn magic, de invocare a inorogului „din

[1] A se vedea interpretarea islamului în *Trilogia valorilor*, ed. cit., p. 440—446.

Scanned with OKEN Scanner

clima fierbinte/ a basmului" — sugerînd incandescența amestecului athanoric. Urmează o altă etapă a procesului alchimic, simbolizată de culoarea verde, imediat anterioară cristalizării pietrei filosofale (aurul creației, coama albă a unicornului): „Din verde molatic/ s-aude copita,/ adînc păduratic,/ apari ca ispita". Spiritul pleacă apoi în căutarea „vechii cetăți", „curtea Frumoasei": muza închisă în cetatea Poeziei. În lumea basmului, opusă non-reflexivei realități, inițiatul va fi părtaș la coroana Frumoasei. Viziunea cristalizată o clipă și închisă în „cetatea" unui nou poem — idee larg răspîndită printre romantici — dispare apoi: inorogul reintră în pădure, spiritul este din nou confruntat cu haoticul și necunoscutul (pădurea, oceanul). Pămîntul își ia mereu revanșa, reînchizîndu-se în sine. Dar dincolo de „lumea aevelor", spiritul (istoric, nu mitic de data aceasta) poate discerne „cîntecul Evelor" *(Ce aude Unicornul?)* — lumea arhetipurilor. Numai astfel omul poate înceta să mai fie fisura universului: „Dacă am vedea cu lacurile, stelele s-ar apropia,/ întîmpinîndu-ne la drumul — jumătate". Pămînt și cer constituie o opoziție doar în conștiința dedublată a omului *(Printre lacurile de munte)*. Poetul o depășește prin magia gîndirii sale, percepînd grație ei lumea ca un continuum: „alchimie e încă totul în lume" *(Ceasul care nu apune)*. Poezia oferă tărîmul mitic al unei noi unități: „Căutăm pămîntul, unde/ mitic să ne-alcătuim,/ ochi ca oameni să deschidem,/ dar ca pomii să-nflorim." *(Focuri de primăvară)*.

În fine, ultima ipostază orfică a lui Lucian Blaga privește concepția lui despre relația dintre poet și opera sa. Ca la Hölderlin, poetul este o conștiință generică, depersonalizată, mediind un mesaj de dincolo de ființa sa individuală. Iată de ce, referindu-se la Rilke, Blaga cere să i se uite numele — „zădarnicul sunet/ cu care-l chemau muritorii!" *(Poetul)*. E bardul-profet vorbind mulțimilor, tălmăcindu-le semne tainice, o voce de dincolo de timp, intrată în conștiința generică a unui popor și materializată în limba lui: „Astăzi, vorbind pentru toți/el nu are chip și nu are nume — poetul!" Cum s-a întîmplat cu Orfeu în timpurile mitice, vocea sa continuă să se audă în lipsa lui. „Dar asta și este de fapt intenția prin excelență a artistului; opera trebuie eliberată în vederea purei ei subzistări în sine însăși. Tocmai în marea artă — și numai despre ea este vorba aici — artistul rămîne, în raport cu opera, un element indiferent, aproape asemenea unui punct de trecere care se autodistruge în procesul de

Scanned with OKEN Scanner

creație, pentru a lăsa opera să treacă în prim plan."[1] Este un crez ilustrat cît se poate de convingător de *Meșterul Manole*, dar și de următorul poem din amurgul carierei lui Blaga, un adevărat testament artistic, pe care îl cităm în întregime pentru excepționala lui frumusețe: „Un zeu de cîntă, cum se-ntîmplă cîteodată,/ n-atinge doar cu degetele-o liră./ El își destramă-n vînt ființa toată. Rînd/ pe rînd, sub crug albastru se resfiră// Nemaiavînd figură, și nici umbră — chip,/ o adiere numai, și pierind/ aproape cu mireasma floarei, vrajă-vînt,/ el trece peste coardele de-argint// Unde un cîntec este, e și pierdere,/ zeiască, dulce pierdere de sine./ Dar cel ce-ascultă dobîndește viu contur,/ în armoniile treptat depline/ un templu, un menhir, sau crin devine." *(Unde un cîntec este)*.

Mitul orfic își află aici una din cele mai tulburătoare evocări. Zeul-cîntăreț se risipește, dar cîntecul său rămîne să rost(u)ească lumea, să-i dea formă și sens. Deschizîndu-se în forme simbolice, pămîntul se reînchide în adăpostitoare configurații. *Templu*, *crin*, *menhir* — sînt toate simbolice receptacole ale înțelesului sacru al lumii.

POEZIE ȘI MITOSOFIE

(Ion Barbu)

Exegeza de o jumătate de secol a poeziei lui Ion Barbu combină, ca la nici un alt scriitor român, proliferarea cantitativă — depășind de cîteva zeci de ori volumul operei autorului — cu cvasitotala lipsă de consens. Uneori chiar unul și același critic, revenind după o perioadă, realizează o lectură total diferită[2]. Faptul nu este lipsit de explicație, deși se poate observa că în cazul altor scriitori dificili interpretările critice au condus treptat și mai puțin contradictoriu la cucerirea întregului continent ideatic. James Joyce este un asemenea exemplu. Nu este mai puțin adevărat că și în cazul lui Ion Barbu, odată înlăturată dificultatea ce provine

[1] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 54—55.

[2] A se vedea Marin Mincu, *Ion Barbu comentat*, Editura Albatros, 1975, comparativ cu *Ion Barbu, Eseu despre textualizarea poetică*, Editura Cartea Românească, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

din obscuritatea referințelor livrești — ca în romanele *Ulise* sau *Finnegans Wake* —, „dosarul" unor asemenea texte se închide[1]. În general, însă, tipul de scriere barbiană este mai curînd opus. Indeterminarea este însușirea sa de căpătîi, generată de gradul înalt de abstractizare, de reducția la un număr de „operațiuni" mai curînd decît de „toposuri aedice", în care este greu să identificăm materia primă. E ca și cum, navigînd pe un rîu, am încerca să descoperim în umbrele mult deformate de un meteorism nefavorabil lucrurile de pe mal. „Meteorismul" este bineînțeles efortul permanent al scriitorului de a se exprima într-un mod pe care alchimiștii îl defineau „obscurum per obscurius, ignotus per ignotius", într-un stil „în largi turbane" și „opioman", ce asociază paradoxal asianismul cu nostalgia „unei umanități clare, a Greciei", cu un ideal de raționalitate și armonie. Urmărind o experiență integratoare prin frecventarea unor domenii atît de puțin conexe ale spiritului, ca matematica și poezia, Ion Barbu le găsește un numitor comun în tendința gîndirii moderne de a se apleca, în lipsa oricărei transcendențe, asupra propriului obiect: „Or, într-o anumită epocă, orientarea spiritului se reflectă cu maximum de claritate în dezvoltarea simultană a matematicelor. Aici, în acest domeniu, abordează spiritul o substanță care-i este omogenă și aici își manifestă în cel mai limpede mod direcția elanurilor lui."[2]

Credem însă că la Ion Barbu, defel afectat de criza valorilor în secolul nostru, ideea spiritului *consubstanțial* cu lumea inteligibilelor este mai curînd un ecou aristotelic. De similară extracție ni se pare concepția sufletului tripartit[3], căci iată ce-i reproșa Ion Barbu lui E.A. Poe cu privire la modul cum înțelege acesta definiția Poesis-ului: „Identificîndu-l cu întregul suflet — sinteză a înțelegerii, a sensibilității, a pasiunii — e departe de a proceda ca un purist, ca un abstractor adică."[4]

---

[1] Marian Papahagi „descifrează" aproape în întregime *Veghea lui Roderick Usher* în *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, 1980.

[2] I. Barbu, *Jean Moréas* (traducere de Romulus Vulpescu), în *Versuri și proză*, col. „B.P.T.", Editura Minerva, 1970, p. 257.

[3] Suflet vegetativ, suflet senzitiv și suflet rațional sau intelect, ultimul doar fiind nemuritor. „Bine, desigur, zic unii că sufletul este locul formelor gîndirii ideilor, totuși nu sufletul în întregul său ar conține formele, ci numai sufletul intelectiv, nu în act, ci ca potență." (Aristotel, *Despre suflet*, traducere și note de N.I. Ștefănescu, Editura Științifică, 1969, p. 91.)

[4] I. Barbu, ed. cit., p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

Viziunea tot aristotelică a intelectului ca substanță nemișcată (*consistență*, o numește în *Veghea lui Roderick Usher*, în sensul etimologic, al latinescului „consistere" — a sta pe loc) și ca unica parte nemuritoare a sufletului omenesc („Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,/ Din culoarea minții...) emană un straniu farmec arhaic și avertizează la prudență pe cei care îi supralicitează „modernismul". Nu îl eticheta oare poetul drept „satanism post-baudelairian", „obraznică insurecție, confuzie pederastă, reclamă dezmățată", încurajînd revenirea la „imaginativ și romantic"[1]? Scindarea interioară a personalității sale artistice oferă, e drept, terenul unor lecturi fundamental diferite, mai ales în vremea din urmă cînd, depășind interesul pentru „decodarea" pieselor individuale, criticii aspiră să descopere „vertebra de fier" a poeziei barbiene (pe care un excelent studiu al lui Mandics György — *Ion Barbu. Gest închis* — o identifică în axiomatică), nucleele structurante, „lumea" pe care o propune acest sistem poetic atît de inaccesibil. Confesiunile în proză, fragmentele teoretice se dovedesc a sprijini la fel de bine demersuri total opuse, cum sînt cel mitizant al lui Ov. S. Crohmălniceanu[2] sau cel textualist al lui Marin Mincu. Fiind o construcție a intelectului, spațiul poemului poate fi precis studiat, „modelat", redus la o „numărătoare exhaustivă a ideilor generatoare (...) un număr de operațiuni aedice, de rituri proprii aedului".[3] Această „metodică" barbiană pare să dea cîștig de cauză poeticienilor, dar tot Ion Barbu se revendică mai tîrziu ca un „spirit religios, mai curînd decît artistic". Este Ion Barbu un poet textualist, sau doar un matematician rătăcit în literatură, un geometru, construindu-și poeziile cu aceeași rigoare ca o teoremă, dar ca subiect creator și adresîndu-se unui public imaginar în tradiționalul limbaj logocentrist? Este el într-adevăr un spirit abstracționist, demetaforizant și demitizant? Nu putem oare detecta, oricît de înstrăinate, ecourile miturilor tradiționale, dincolo de sterila mitologie a limbajului? Cum vom citi o sintagmă de tipul „Drum și Carte" din poezia *Paznicii?* Carte a Drumului inițiatic printre cele șapte sfere planetare ale doctrinelor hermetice, sau identitate a Cărții cu Drumul scrierii

[1] I. Barbu, *Poetica domnului Arghezi* și Paul B. Marian, *De vorbă cu Ion Barbu*, în ed. cit., p. 205 și 183.

[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, 1974, vol. II, p. 441 și următoarele.

[3] I. Barbu, *Jean Moréas*, ed. cit., p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

ei? Un „gest închis“ care să rezume o operă scindată între purismul canonic al formei și finalitatea unei fundamentări sacre a limbajului — cum vom încerca să demonstrăm pe baza lecturii mai multor texte barbiene — este greu de schițat, iar speranța glosării definitive cu totul neîntemeiată. Orice demers critic este sortit a rămîne o încercare parțială de actualizare a valențelor unei prismatice virtualități semantice.

Mai relevantă decît discuția în absolut, care ne face adesea să confundăm o elice cu o aripă, pe motiv că ambele servesc la zbor, s-ar putea să fie compararea cu texte a căror înseriere în poetica textualistă este deasupra oricărui dubiu. Am ales în acest scop două asemenea poeme „doctrinare“: *Nastratin Hogea la Isarlîk* și *Comediantul ca Litera C (The Comedian as the Letter C)*, scris doar cu aproximativ un deceniu mai tîrziu, de poetul american Wallace Stevens, cel care, asemenea lui Ion Barbu, considera poezia „un act al minții“ *(an act of the mind)*. Deja titlurile evidențiază o deosebire importantă: Nastratin în cetatea ideală, ca o personificare a spiritului locului, este de sorginte romantică, în vreme ce „personajul“ lui Stevens este consubstanțial cu alfabetul. *Comediantul...* cuprinde istoria unui dublu voiaj: un pelerinaj al lui Crispin prin diferite ținuturi, unele aride, altele de tip meridional, ce se dovedesc a fi de fapt tot timpul unul interior (între diferite stări de spirit), și altul al consoanei *C* printr-o mare de sunete, un fel de temă cu variațiuni în cheia C. Crispin cel absorbit de realitatea vie și colorată (botanistul muștelor, chimono de China, capă de Spania) se îmbarcă într-un voiaj simbolic, atenția sa ocolind realitatea și concentrîndu-se asupra unei interiorități contradictorii: „se putea privi acum/ Un marinar slăbănog, scrutînd oglinda mării“[1]

Cum apare Nastratin? Ca revelație a autorului său, probabil într-un vis. Altminteri și el tot un „comediant“ ce se implică treptat în joc, un personaj literar.

Wallace Stevens pleacă de la o parodie de filosofie, de la „cugetări“ devenite simple locuri comune, expresii latinești, de la alte „texte“: „*Notă:* Omul este înțelepciunea pămîntului/ Spirit suveran. Ca atare, un Socrate/ Al Șerpilor, muzician al perelor, principium/ Și lex.“[2]

---

[1] „now beheld himself/A skinny sailor peering in the sea-glass“.

[2] „*Nota:* man is the intelligence of his soil./ The sovereign ghost. As such, the Socrates/ Of snails, musician of pears, principium/ And lex.“

Scanned with OKEN Scanner

Poemul lui Barbu se deschide cu precizarea aproximativă a unui moment istoric („Țara veghea turcită") și a timpului zilei: amurgul care amalgamează și estompează realitățile colorate ale zilei, deschizînd lumea imaginației. De la Parmenide cu *Despre natură*, toate voiajele inițiatice încep odată cu lăsarea nopții și sfîrșesc dimineața, o simbolică mișcare dinspre tenebre spre lumină. O metaforă anulează „realismul" începutului: amurgul devenit *porfir*, de parcă purpura amurgului s-a cuibărit într-un *ghioc*. În fine, privirea părăsește cu totul realitatea obiectivă, ațintindu-se asupra *imaginii ei reflectate*. Este un tablou plin de senzorialitate, ca și cum cerul ar însuma acum tot coloritul toamnei pămîntene. Plasticitatea tartanelor și condensul sinestezic din „vioriul umed al prunelor gîtlane" sînt cu totul neobișnuite la Ion Barbu. Este însă o senzorialitate *sublimată*, căci poetul locuiește un spațiu specular („Grădină îmi sta cerul"), spre a cărui viață misterioasă tînjește cu întreaga-i condiție terestră („iar munții, parmalîc"). Versul trimite atît la mitul taboric, cît și la reciproca oglindire a cerului și pămîntului din doctrinele hermetice, cum apare și în altă poezie a sa, *Cucerire:* „Vom încrusta viziunii aprinsul Kohinor/ Și vom lăsa ca ochiul de foc să ne orbească".

Timpul verbului se schimbă brusc la trecut: „Nici eu nu mai știu astăzi ce lucruri căutam". Să fie vorba de un vis? Este evident oricum că nu asistăm la o experiență în desfășurare, așa cum este voiajul lui Crispin — istorie a devenirii personajului (textului) —, ci la una tezaurizată de *memorie*. Aflăm că pelerinajul „povestitorului" se petrece în apropierea unei cetăți. Urmează toate arabescurile ce trimit din nou la un spațiu oniric: „sucite minarete, forfecate ziduri, încolăcite ceasuri" deformează claritatea rațională a realității, sugerînd șerpuirea unui poem de tip asianic, dar și o dimensiune morală: șerpuitorul Rău al lumii „turcite". Urmează o nouă depărtare, de data aceasta cu adevărat tulburătoare. Se pare că ne aflăm într-un univers bidimensional, de frescă: „O spornică mulțime se tencuia-n pereți". Impresia va fi întărită de descrierea cîinelui Fox *(In memoriam)*: „Capul, cafeniu pătat.../ Îl lipește de macat", cît și a unui oraș în *Domnișoara Hus:* „Un oraș se-ngroapă-n pulberi/ Depărtat, ca de hîrtie". Diafragma obiectivului deschisă la maximum se închide din nou, concentrîndu-se asupra unei noi imagini ce pare să dea sens întregii scene: apariția caicului turcesc „la dunga unde cerul cu apele se-ngînă". Cele două ordini mai înainte amin-

Scanned with OKEN Scanner

tite sînt astfel logodite, printr-un obiect simbolic. Solidar cu mediul a cărui vegetație o trage după sine ca o arcă, vasul oferă imagini ale descompunerii, putrezirii („ruginiri de ape trezite", „brîncă", „fierul rînced", „lemnul buretos") Aluzia la primul stadiu al procesului alchimic — *putrefactio* — este întărită de versurile următoare ce par să spună că vasul nu este revelația finală, aurul filosofilor, ci doar o fază intermediară (aurul verde): „În loc de aur, pieptul acestui trist Argos/ Ducea o lînă verde, de alge năclăite". Privat de pînze și catarg, de prezența oricărui agent la bord, cum sînt, conform tradiției, toate vasele ce transportă fantome, caicul plutește în derivă, purtat parcă de apele unui vis. Captînd privirile tuturor, ne pregătește pentru o revelație, intrînd în focarul unui „ochi de seară" — negativul nocturn al imaginației. Visul romantic („cu ochi ce cheamă somnul din goluri și îl beau") este simbolul curent al imaginației creatoare ce se hrănește nu din realitate, ci din propria substanță — o idee ilustrată frecvent de Ion Barbu prin embleme de tipul caierului, suveicii, torsului etc. Adevărata revelație este produsă de revărsarea filonului inconștient, depozitar al arhetipurilor umanității. Ceea ce vede mulțimea acum este „un turc smolit de foame și de chin", „cu fața cîrnă". Poate nu întîmplător se exprimă atît de ciudat autorul. Fața „cîrnă" în opoziție cu concavitatea semilunii desenate în final de sîngele eroului autofag amintește de distincția pe care o face Aristotel[1] între „cîrn": „forma în îmbinarea ei cu materia" și „concav": „abstracție de materia sensibilă". Căci spectacolul pe care-l dă Nastratin în fața mulțimii este al descărnării, dematerializării pînă la deplina spiritualizare.

Același lucru se poate spune aparent și despre Crispin căruia, depărtîndu-se de țărm, viața i se pare un amalgam de amintiri, tot mai confuze, pînă la asceza totală a unei „vîrste verboare, apoase" („wordy, watery age"), marea fiind aici un simbol explicit al *textului*. Personajul istoric se „dizolvă" în text, vechiul „valet" este „anulat în furtună". Portretul personajului astfel metamorfozat nu diferă mult de al descărnatului Nastratin: „Sarea i se lipise de spirit ca o ceață/ Stătutele sărături se topeau în el ca o boare/ De iarnă, pînă ce din fostul eu, nimic/ Nu mai rămase, afară de un eu uscat și mai sărac/ Într-o uscată și mai săracă

[1] Aristotel, *Metafizica* (traducere de Șt. Bezdechi), Editura Academiei, 1965, p. 208. Ideea este reluată în *Despre suflet*, ed. cit., p. 96.

lume al cărei soare/ Nu era soare, căci nicicînd nu strălucea/ cu blîndă complezență pe palide umbrele (...) Crispin/ Deveni un călător introspectiv."[1] Această individualitate nudă ajunge la descoperirea adevăratului „Ding an sich" care se dovedește a fi „*un cuvînt vocabulă*". Dar acest limbaj (al operei) „se deosebea cu desăvîrșire de al său", se *diferențiia* deci de limbajul curent, constituind „un lucru vizibil", un poem-obiect.

Ion Barbu ar fi dezaprobat, fără îndoială, discursivitatea și caracterul explicit al poemului lui Wallace Stevens, dar acestea fac parte integrantă din meditația asupra scrierii poemului. Autorul român ni se pare mult mai subtil și prin caracterul mai difuz al expresiei reușește să focalizeze într-un punct comun două tradiții poetice. Nastratin reprezintă deopotrivă o realitate livrescă, dar, în același timp, un simbol, o chintensență a unui spațiu spiritual, generat de o figurație ce se revendică unui consacrat filon al imaginarului poetic.

Cu o seninătate olimpiană, Ion Barbu se instalează în interiorul literaturii, nepreocupîndu-l, de exemplu, ca pe Stevens, problematica, specifică poeziei secolului nostru, a valorii de adevăr a artei, a relației artă/realitate. Crispin își imaginează voiajul ca „o fluctuație între soare și lună". Iată o definiție posibilă și pentru ciclul *Uvedenrode* al lui Ion Barbu, cu deosebirea că la poetul nostru visata logodnă astrală e un ecou al ultimei trepte a procesului alchimic *(solificatio)*, în vreme ce voiajul lui Crispin se petrece între Realitate și Carte, între viață și imaginație, concepte polare, circumscrise adesea unul în termenii celuilalt. În Carolina — opusul meridianului exuberant al Yucatanului —, Crispin își rotunjește estetica" prin „esențiala proză/ A ființei". Îl absoarbe prin urmare realitatea, dar maximele lui de duzină evidențiază eșecul perpetuu de a-i exprima esența. Tautologiile sale nu au extrapolări în realitate, se bizuie doar pe adevărul interior limbajului în care este zidit Crispin: „Bărbatul din Georgia care se plimbă printre pini/ Trebuie să fie un purtător de cuvînt al pinilor", „Indigenii ploii sînt oameni de ploaie". Renunțînd la orice „contrafacere", se hotărăște

[1] „The salt hung on his spirit like a frost./ The dead brine melted in him like a dew/ Of winter, until nothing of himself/ Remained, except some starker, bearer self/ In a starker, bearer world, in which the sun/ Was not the sun because it never schone/ With bland complaisance on pale parasols (...) Crispin/ Became an introspective voyager."

Scanned with OKEN Scanner

în favoarea realismului frust: „pagină veridică peste pagină, întocmai“, text egal cu viața, realitatea submersată în text. În final îi recunoaște însă primeia supremația, iar celui de al doilea ineficiența: „Pruna supraviețuiește poemelor despre ea“. Căsătorit cu o blondă siropoasă, care-i naște „patru fete cu bucle“, Crispin eșuează în golul vieții domestice și în scepticism. Lumea pe care a încercat s-o abordeze în atîtea chipuri se dovedește a fi „același hap insolubil“. Se amăgește că măcar *textul* are valoare în sine — „serafice proclamații ale purității“ —, dar pînă și conținutul acestuia poate fi fals. Răzbate în acest final relativizant toată ideologia subversivă care a condus la ceea ce s-a numit „naufragiul poetic“ modernist: eșecul literaturii în fața realității, sterilitatea, narcisismul. Este aceasta și lumea lui Ion Barbu? Să continuăm lectura poemului său.

Vasul călătorește „pe fund“, iar cînd se apropie, „un fund de vad îi prinse și pîntecul, și rostru.“ Este o sugestie a *fundăturii*, a unei viziuni încolțite undeva, într-un străfund al minții. De foarte departe, din subconștientul colectiv (autorul nu asistă singur la ritualul inițiatic al lui Nastratin), vine această reîncarnare a comediantului balcanic. Despre Nastratin, un pașă spune că îl știa mort, dar și despre cetate strecoară o vorbă stranie, că și ea ar fi „înviată“. În ordinea oniricului, Nastratin este de un grad mai adînc decît cetatea, un arhetip aparținînd unei dimensiuni profunde. Lumea cetății seamănă cu o frescă — o simplă evocare istorică este suficientă —, numai Nastratin ține de revelația inconștientului. El stă încovoiat, cu genunchii aduși la bărbie, asemenea unui făt, poziție în care se spune că erau îngropați morții în unele rituri. Lui Ion Barbu însă sugestia nu credem să-i fi venit din partea antropologiei culturii, ci a misterelor eleusine, conform cărora sufletele morților deveneau sferice, apropiindu-se de perfecțiune și traversau în vase de aceeași formă un rîu al purificării.[1] Posibil să fie vorba de misterele eleusine, deoarece moartea este văzută ca ascensiune (caicul urcă dinspre orizont), în vreme ce renașterea inițiatului *(Încheiere)* este o coborîre, un botez („la o apă albă“)[2]. Autorul ne invită să vedem în Nastratin „simbolul caricatural al unei singurătăți exasperate“ aluzie

[1] „...après la mort, les âmes deviennent sphériques“ (Victor Magnien, *Les Mystères d'Eleusis*, Payot, Paris, 1929, p. 62).

[2] Plutarh, *De anima:* „La naissance est une descente... la mort une réascension“ (apud Victor Magnien, *op. cit.*, p. 60).

Scanned with OKEN Scanner

poate la alchimistul claustrat în solitudinea și obscuritatea artei sale.

Nastratin pare, cum spuneam, îndepărtat cu încă un cerc de mulțimea ce-l privește, prizonier al unei realități de grad secund, neputînd comunica. În refuzul bucatelor oferite de pașă putem citi deviza alchimistă „aurum nostrum non est aurum vulgi", tot așa de bine ca următoarele cuvinte ale unui teoretician contemporan al „practicii literaturii": „...poetul se află întotdeauna mai mult sau mai puțin într-o situație de *secesiune*. Rămînînd dincoace de limbaj sau apropiindu-și-l, el se separă de comunitatea celor ce-l *utilizează*. Absența sa din lumea comunicării este reflexul absenței sale din societate."[1] Banalitatea zaharisită a discursului pașei se stinge într-un vers de îndoielnică grație, de falsă muzicalitate, în ritmul pompos al unei depășite mode prozodice: „Dulceagul glas al pașii muri prin seară lin." Înțelegem acum de ce Ion Barbu l-a ales pe Nastratin pentru a întruchipa ceea ce Crispin numește „omul, înțelepciunea pămîntului său". Cu hazul său, el reprezintă un spirit negator, distructiv al realității ca datum, dar, spre deosebire de personajul lui Anton Pann, eroul lui Ion Barbu a devenit o figură dramatică. „Căci dacă limbajul poetului se desparte de limbajul «ce se vorbește», el nu e oare nu numai un refuz, ci și promisiunea unei ordini noi? Prin obstinația sa în *a nu servi*, el nu sugerează oare că ar fi cu putință să servească altceva decît niște habitudini și niște forme de gîndire legate de funcționarea unei societăți?"[2] Nici pentru Ion Barbu, nici pentru Wallace Stevens însă scopul nu era de a „formula o nouă viziune asupra realului" — o idee dezvoltată mai tîrziu de textualiști și pe care primul ar fi găsit-o impură, iar al doilea, inoperantă. Prezența ei în ideologia literaturii deceniului al șaptelea se explică prin specificul unui anumit tip de societate și are semnificația unui gest de frondă, de protest față de tendința de a înseria literatura celorlalte bunuri de consum. Spectacolul oferit de Nastratin ține de metafizică.

Caicul său aparține unei irealități; se caracterizează prin lipsa manifestatului concret, a sunetelor ori mișcării: „nici un stîlp ori sfoară nu tremura pe punte". Este vasul fantomatic al atîtor stranii credințe, apariția sa producînd

---

[1] Raymond Jean, *Practica literaturii*, traducere de Mioara Izverna, Editura Univers, București, 1982, p. 288.

[2] *Ibidem*, p. 290.

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce într-o doctrină inițiatică simbolizează epifania: „În gîndurile toate soseau ninsori mărunte/ Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer". Manifestarea surdă a ninsorii, verbul „se tescuiau", evocînd vinul, anticipează un ritual al transsubstanțierii (hrana și botezul au în doctrinele oculte aceeași semnificație; Barbu începe cu o euharistie — Nastratin rupîndu-și carnea — și sfîrșește cu botezul autorului). Epitetul „unsuros", precedat de „fluviul leșios", cărora le va urma „dîra uleioasă", sînt sugestii alchimice ale „aurului irecuzabil, greu" din amestecul athanoric — sedimentarea în vas a ceea ce este insolvabil, *aurum philosophorum* (prin disanalogie cu „topirea" semnificantului — var, cochilie, calcar — în sens). Urmează „surparea" tipic barbiană (a se vedea „surpări de curcubeie" în *Ritmuri...*, surparea podului lumii în *După melci*, ninsoarea „pe encefal" din *Înfățișare* etc.): momentul epifaniei. Acesta este asociat de obicei cu un gest violent: gălbenușul rozînd albușul *(Oul dogmatic)*, frîngerea pisicii *(In memoriam)*, săbiile Alexandriei *(Încheiere)*. Pentru Ion Barbu iconografia semnului lingvistic evocă iar și iar Cuvîntul-sabie al Apocalipsei, negînd materia și resuscitînd spiritul purificat. Aici întîlnim: „Sfînt trup și hrană sieși, Hagi [gr. *hagiós* = sfînt, n.n] rupea din el." „Dinții-n pulpă intrați ca un inel" sînt metafora nuntirii spiritului și materiei în cuvîntul cărții ce-l conține pe Nastratin. Deși pare să trimită expres la poetica textualistă, scena se revendică la fel de bine mitului lui Cadmus, din ai cărui dinți însămînțați a răsărit alfabetul, ținînd deci de natura arhetipală a subconștientului.

Poetul începe ciclul *Isarlîk* asemeni marilor poeți epici, printr-o coborîre în Infern, pentru a-și afla ghid în umbra unui înaintaș. Crearea unei „lumi posibile" — o chintesență a ultimei Grecii — nu se face *abnihilo*, ci seamănă mai curînd unei operații arheologice, asemeni celei prin care Schliemann a dat la iveală ruinele Troiei în localitatea al cărei nume îl împrumută Ion Barbu în titlu. „Isarlîk cea albă de lespezi" se transformă într-un simbol spiritual, căci determinativul cetății evocă reprezentarea sufletului lumii *(anima mundi)* urcînd un drum în trepte în manuscrisele alchimice (mai tîrziu poetul devine și mai explicit: „Isarlîk, inima [anima] mea" sau „Pîn' la cer frîngîndu-și treapta/ Trebuie să înflorească/ Alba/ Dreapta/ Isarlîk"). Ca și în misterele eleusine, unde coborîrea unui suflet pe pămînt avea scopul

Scanned with OKEN Scanner

iluminării muritorilor[1], apariția lui Nastratin produce iluminarea „gloatei“ care-l urmează pe treptele cetății (alegorie a purificării sufletului prin trepte inițiatice), căci celor al căror trup nevrednic se împleticește încă în ierburi le-a fost dezvăluită o altă lume, a disprețului cărnii și bunurilor lumești. Verdele alchimic face loc aurului, sensului complet revelat: „La Isarlîk, cea albă de lespezi, gloata suie/ Dar greii pași prin ierburi și stuh se împletecesc/ În ochi, din lîncezi ape, cum pîlpîie gălbuie/ Și uleioasă, dîra caicului turcesc!“

În vreme ce Crispin voiajează printre moduri ale lirei, evidențiind cameleonismul și polimorfismul artei moderne, voiajul lui Nastratin este unul inițiatic, asemănător ca viziune oricărei opere cu un asemenea subiect.

Încercarea de a-i atribui lui Ion Barbu o poetică semiotică se izbește de prezența unei finalități ce nu vizează funcționalitatea „semnelor“, ci o iconografie mitică tradițională, mult distorsionată și înstrăinată, e drept, prin caracterul eliptic al sintaxei și vag al referințelor. Nu putem despărți niciodată „tehnica“ unei opere — care în poezia discutată nu rupe cu tradiția, evidențiind doar o foarte disciplinată sintaxă și un „montaj“ aproape poesc — de ideologia ce o însoțește, ori de universul spiritual pe care-l propune. Scientismul are în poezia modernă semnificația unui gest de frondă care la Ion Barbu, cel format în acest spirit, lipsește. Ni se pare că e vorba mai curînd de o coincidență, Ion Barbu venind în literatură dintr-un domeniu către care aceasta se întîmpla atunci să tindă. Nu tehnica a generat modernismul, ci o anume viziune a generat o anume tehnică. Olimpianul Ion Barbu o adoptă în virtutea formației sale de matematician, dar la el purismul — calitate proprie științei favorite — nu produce o schismă în gîndire, rămînînd doar un principiu de constituire, fără semnificația antiumanistă pe care o capătă în literatura modernă, începînd cu autoexilarea simboliștilor. Să nu uităm că autorul repudia simbolismul, matca modernismului, tocmai din considerente formale, în care nu a văzut niciodată un scop în sine. El visa mai curînd la un univers poetic de omogenitatea și claritatea celui geometric, în care, ca o compensație, să devină posibilă integrarea vieții lăuntrice, a străfundurilor psihice ce ne leagă de latura subiectivă a existenței umane.

[1] Cf. Victor Magnien, *op. cit.*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

Căci ce își propune Ion Barbu și din ce provine „purismul" său? Problema relației cu realitatea nici nu și-o pune: spiritul este, ca pentru Parmenide, unica realitate și nici nu are sens să încerce a sări peste propria umbră. Fie că „împrumută" vocea unchiului *(După melci)* fie că își ia ca reper lumea unei cărți (a lui Anton Pann în *Isarlîk)*, fie că o inventează cu totul *(Uvedenrode)* ori regizează un „joc secund", poetul are grijă să-și avertizeze de la bun început cititorul că se află într-un univers *diferit de cel real.* Este diferit în două sensuri, total opuse, și miracolul barbian este acela de a le fi conjugat. Pe de-o parte, lumea sa este pur spirituală, de genul celei pe care i-o atribuia lui Rimbaud: „el depășește... stadiul descriptiv și vizează spre anume generalitate și valabilitate atotputernică, generalitate și valabilitate prin care — asemenea legii ce guvernează fenomenele fizice — devenim stăpîni pe realitate, pe lumea posibilităților de exprimare"[1]. Semnificativă analogia operată de Barbu între operațiunile intelectului în domeniul științei (legile fizice) și literaturii (construcția poemului). Limbajul celei din urmă suferă în raport cu limba curentă un proces de „abstractizare" (opus celei mai fertile direcții a modernismului, care mai curînd eliberează substantivele de tirania sintaxei discursului), de sărăcire deliberată: restrîngerea la „un sistem redus de funcțiuni ale discursului".[2]

Cealaltă ambiție a poetului contravine acestei tendințe de reducere la o schemă logică, la un model abstract; literatura trebuie să corecteze ceea ce are realitatea în ea de „diferențiator schematic". O axă a operei barbiene o vor constitui, prin urmare, analogiile, conexiunile, supremația operațiilor asociative față de precizia elementelor asociate. În lipsa substantivelor, a verbelor predicative sau a elementelor de legătură, plutim într-o mare de determinări calitative — esențe eliberate, reunindu-se în alcătuiri bizare. Un univers nondeterminat, de pure valențe, posibile de a fi atașate, în calitatea lor de modele ideale, oricărui sistem real. Un exemplu edificator este această întrupare a groazei unui copil din *După melci*, traducînd imaterialitatea spaimei, dar și grozăvia ei. Locul întîmplării este cît se poate de vag și în general avem senzația suspendării într-un univers de senzații, lipsite de suport material: „Și cum stam sub

[1] Ion Bàrbu, *Rimbaud*, traducere de Romulus Vulpescu, în ed. cit., p. 243.
[2] *Ibidem*, p. 244

Scanned with OKEN Scanner

vînt și frig/ Strîns cîrlig,/ Iscodind cu ochii treji/ Mai de sus de brînă drumul,/ Unde seara țese fumul/ Multor mreji:/ Pe subt vreascuri văzui bine/ Repezită înspre mine/ O gușată cu găteji/ / Chiondărîș/ Căta la cale;/ De pe șale,/ Cînd la deal și cînd la vale,/ Curgeau betele tîrîș/ Iar din plosca ei de gușe/ De mătușe/ Un tăios, un aspru: hîrși..." Deși avem percepția destul de acută a „gușatei cu găteji", nu-i putem stabili identitatea, substantivul ce o desemnează fiind un adjectiv substantivizat. Un procedeu similar este acela de a înlocui substantive individuale cu substantivele denotînd materia: „*Foc* vîrtos mînca năpraznic/ *Retevei*". Dacă Mallarmé lăsa substantivele să-și răsfețe existența renăscută în albul paginii, la Ion Barbu, în lipsa lor, concreteța determinativelor și verbelor creează o senzație onirică.

Nici cea de a doua aspirație programatică a lui Ion Barbu nu se revendică modernismului, fiind de pură esență aristotelică: „O astfel de analogie se află în fiecare categorie a Ființei: ceea ce este noțiunea de drept în linie este netedul în suprafață, imparul — poate — în număr și albul în culoare".[1] Vedem „dogma" ilustrată „întocma" în *Încheierea* ciclului *Isarlîk:* „Dreapta Simplă", „poleite pietre", „șapte semne", „albă apă". Aspirația mărturisită a lui Ion Barbu de a recupera esența gîndirii grecești se concretizează în acest sincretism al valorilor, în cuprinzătoare sinteze, tinzînd spre o integralitate a vieții spirituale. Nu numai pentru Empedocle, care împărțea existența în Rău și Bun (Isarlîk — „la mijloc de Rău și Bun") dar și pentru Aristotel ori Platon, a cărui inscripție la intrarea școlii sale Barbu o parafrazează cerînd să nu încerce nimeni a-l imita dacă nu este geometru, noțiuni științifice participau la ideile morale de Bine, Rău, Frumos etc. Studiului naturii ei îi adăugau cantități ideale, ceea ce poetul nostru atribuie lui Rimbaud: „naturi întregite prin adaosul unor existențe ideale", „cantități transcendente" adăugate „cantităților date".

Nuntirea conceptualului și vizualului (sublimat în puritatea senzațiilor și mai puțin în prezența obiectului) este definiția cea mai larg posibilă a demersului poetic barbian. Dacă pentru Blaga totul era metamorfoză, alchimie, pentru Barbu totul este analogie. În universul eterat al operei sale, între calitățile eliberate de substanțele impure se sta-

[1] Aristotel, *Metafizica*, ed. cit., p. 463.

Scanned with OKEN Scanner

bilesc noi raporturi, urmînd însă unei unice scheme ideale.[1] Dacă tendința, foarte general vorbind, a poeziei moderne este aceea de a aboli sensul — un „sistem semiologic regresiv", cum îl definește Roland Barthes[2], ori de a-l reduce la simpla tautologie, opera lui Ion Barbu constituie spațiul unei polivalențe semantice în care, cum singur își caracteriza poezia *Nastratin Hogea la Isarlîk*, răspunzînd unei acuzații de obscuritate, eziți să alegi între variante. Este cvasi-imposibil să glosăm definitiv măcar o singură piesă din acest muzeu imaginar, căci nu există decît o orgie a polisemantismului. Rareori referințele sale pot fi identificate aproape precis, dar chiar și atunci ele sînt stratificate și multiple: „Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă" simbolizează, fără îndoială, „Ierusalimul ortodoxiei", „intemporal și ceresc"; Isarlîk în trepte trimite iarăși fără putință de dubiu la sufletul urcînd treptele drumului spre cer — *anima mundi*, din doctrinele hermetice, scară a inițierii, ceea ce ne confirmă și metafora „sufletului fîntînă" — *fons mercurialis* — din *Riga Crypto...*; „aurul irecuzabil greu" și imaginile înrudite, transformarea verdelui în auriu, „oul dogmatic" (vasul athanoric avea forma unui ou și simboliza uterul) ca simbol al nunții prelungesc ecourile alchimiste; în nemișcarea finală și „stinsa liniștire" din *Încheiere* recunoaștem punctul final al ritualului eleusin de inițiere[3]. Sînt cîteva repere care ne îngăduie să reconstituim, dar niciodată cu caracter de univocitate, amestecul esoteric din care s-a născut lumea barbiană. Mai ușor este în cazul acestui poet să stabilești analogiile — să demonstrezi, de exemplu, cum „calmă creastă intrată în mîntuit azur" „operează" în același mod cu „inegală creastă dusă-n țara lui norvegă", sau înrudirea dintre castele și fertilele lui fecioare: Geraldine, Fecioara Lucifer, Isarlîk, Enigel — decît să precizezi semnificațiile exacte. Nici nu este acesta scopul poetului; el dorește mai curînd să ne facă să ne mișcăm într-un mediu de omogene („grupurile apei", „hialin", „caer", „cetatea norilor" etc.) și noetice realități, în multiplele lor combinații și în puritatea unor existențe eliberate prin jocul artei. Totuși, așa cum autorul a construit

[1] Plecînd de la ideea fundamentării axiomàtice a poeticii lui Ion Barbu, Mandics György întocmește o serie de diagrame ilustrative în acest sens, în studiul intitulàt *Ion Barbu, Gest închis*, Editura Eminescu, 1984.

[2] Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, p. 243.

[3] Cf. Victor Magnien, *op. cit.*, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

lumi posibile, tinde și cititorul să construiască „modele" de interpretare, mai ales că, dincolo de derute și ezitări, identificarea unor fidele scheme analogice ne dă impresia că Ion Barbu nu a scris decît mai multe variante ale unui singur poem. Schemele de invarianță, cu menționarea nucleelor care „prin undire maximă" produc serii poematice, au făcut obiectul amintitului studiu al lui Mandics György. Pe noi ne interesează mai puțin un model generator cît unul polarizator al „metafizicii" barbiene, al transcendenței pe care opera sa o propune și, în această privință, o poartă accesibilă ne oferă următoarea schiță cosmogonică notată de poet pe file ale unui volum Rilke și publicată de Mircea Coloșenco în numărul 1/1981 al revistei *Manuscriptum:* „Cîinele ... chipul șarpelui./ Păcatul originar l-a alăturat omului prin complicitate. Drama s-a petrecut în Antichitate (Asteroidele de astăzi, poate?) Cristos e fiul Șarpelui. De unde dacă nu această învățătură, nouă între toate: să ne iubim Vrăjmașul? (...) Prin ce păcătui șarpele față de om? Prin iubire multă, știutoare și... indiscretă./ Șarpele ≡ Conștiință, William Wilson./ /Șarpele un Leviatan, înșurubat pe Stîlpul Soarelui ca pe un caduceu. Durata nedesfășurată, Viitorul știmei noastre./ Antichtonul — teatrul dramei. De la Jupiter în sus, Mumiile. Ideile. Domeniul Platon. (...) Cîinele ≡ Șarpele. Spre Soare: Grădinile vieții. Mărul. Dărîmarea Antichtonului. Emigrarea către Soare. Colonizarea lui Marte. Ieșirea din hermafroditism. Mărul, darul șarpelui./ Fecioara Lucifer, Eva. Inexistența femeii pe pămînt ca atare. Amintiri despre Eva. (...) Hecata... Femeia obiectivă. Coasta. Nostalgia omului după femeile pămîntului./ Păcatul aici începe. Păcatul în necredința față de Eva./ /Căderea./ Eva, Umanitatea, toată poezia noastră rămîne în Marte să nască pe Redemptor. Pe pămînt, Omul singur. Nu chiar așa singur. Șarpele îl însoțește sub forma cîinelui."

Deși aceste notații iluminează mai curînd o „metodă" decît vreun sistem mitopoetic precis, ele prezintă același dualism ireductibil ce caracterizează viziunea barbiană, în general. Poezia sa pare menită să nege istoria anterioară, concepută ca *descensus ad inferos* al spiritului, printr-un demers ascensional, spiritualizant. Lumea sa stă sub semnul dublului soare al conștiinței. „Mărul-soare" — dar al șarpelui — dublează timpul etern cu acela mobil, al duratei desfășurate, în care trăiește omul alungat din paradis, în vreme ce „ceasornicul fără minutar" indică ieșirea din durată, posibilă prin anihilarea lumii sublunare: „Ce singur

Scanned with OKEN Scanner

scrie cînd să moară/ Și ou și lume". Funcționînd ca un diferențial între timpul edenic și timpul fizic („șarpele.../ Rotit de două ori, la mărul-soare,/ În minutare-aprins — și încrestat" — una din imaginile barbiene de virtuozitate, în același timp foarte concretă și foarte esoterică), cel dintîi indică omului ora „Geei, închisoare". Făcîndu-l conștient de condiția sa degradată, șarpele incită astfel omul să refacă drumul înapoi „spre Soare". Această finalitate inițiatică și solară (soarele e metafora literară pentru *Nous* luminos din cosmogonia hermetică[1]). este invarianta „elenismului de decadență" ce i-a servit poetului ca sursă de inspirație, și al cărui complicat alambic alexandrin cuprinde elemente de gnoză, hermetism, alchimie. Așa cum a fost conceput pentru includerea sa în volum, ciclul *Isarlîk*, de exemplu, se prezintă ca o operă unitară, sofisticat orchestrată, dar reductibilă la un veritabil *opus alchemicum*. Începîndu-și pelerinajul inițiatic aidoma lungii descendențe aedice a lui Parmenide în pragul serii, autorul străbate tenebrele unei lumi balcanice, debordînd de senzualitate, și sfîrșește în dimineața unei „văi sonore", a Cuvîntului războinic ce a înturnat asemeni Cuvîntului-sabie al Apocalipsei lumea decăzută în idealitatea cetății eterne a Poeziei. „Dunărea împărătească" înlănțuie Isarlîkul precum șarpele Uroboros (simbol al eternității) un teritoriu tabu, un *temenos*, un spațiu spiritual. „Lance sau catarg" fac parte din iconografia războinică sau sexuală ce însoțește la Barbu reprezentarea Poetului și Cuvîntului poetic (a se vedea *Fulgii*, *Cucerire*, *Luntrea*, *Uvedenrode* etc). Cuvîntul are totuși aici mai curînd rolul de a dezgropa, de a aduce la lumină latențele spirituale ale unei lumi aparent robite carnalului. Nastratin mușcîndu-și carnea, precum Uroboros coada în vasul alchimic, sugerează imanența unui subversiv curent subteran al spiritualului.

Considerate individual, poeziile prezintă o analogică sau complementară structurare. De fiecare dată este reînviat un strigoi al lumii turce: Nastratin, domnișoara Hus, cetatea Isarlîk, cîinele Fox, cei doisprezece turci. Fiecare conține un act pedepsitor sau sacrificeal: autodevorarea lui Nastratin, pedepsirea logodnicului uituc, Kemal care „taie-n Asia grecime" („justițiara" turcime), uciderea pisicii, îngroparea turcilor, înecul autorului.

---

[1] O consecventă relaționare a operei barbiene cu doctrinele hermetice a întreprins Dorin Teodorescu, în *Poetica lui Ion Barbu*, Editura Scrisul Românesc, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

scrie cînd să moară/ Şi ou şi lume". Funcţionînd ca un diferenţial între timpul edenic şi timpul fizic („şarpele.../ Rotit de două ori, la mărul-soare,/ În minutare-aprins — şi încrestat" — una din imaginile barbiene de virtuozitate, în acelaşi timp foarte concretă şi foarte esoterică), cel dintîi indică omului ora „Geei, închisoare". Făcîndu-l conştient de condiţia sa degradată, şarpele incită astfel omul să refacă drumul înapoi „spre Soare". Această finalitate iniţiatică şi solară (soarele e metafora literară pentru *Nous* luminos din cosmogonia hermetică[1]). este invarianta „elenismului de decadenţă" ce i-a servit poetului ca sursă de inspiraţie, şi al cărui complicat alambic alexandrin cuprinde elemente de gnoză, hermetism, alchimie. Aşa cum a fost conceput pentru includerea sa în volum, ciclul *Isarlîk*, de exemplu, se prezintă ca o operă unitară, sofisticat orchestrată, dar reductibilă la un veritabil *opus alchemicum*. Începîndu-şi pelerinajul iniţiatic aidoma lungii descendenţe aedice a lui Parmenide în pragul serii, autorul străbate tenebrele unei lumi balcanice, debordînd de senzualitate, şi sfîrşeşte în dimineaţa unei „văi sonore", a Cuvîntului războinic ce a înturnat asemeni Cuvîntului-sabie al Apocalipsei lumea decăzută în idealitatea cetăţii eterne a Poeziei. „Dunărea împărătească" înlănţuie Isarlîkul precum şarpele Uroboros (simbol al eternităţii) un teritoriu tabu, un *temenos*, un spaţiu spiritual. „Lance sau catarg" fac parte din iconografia războinică sau sexuală ce însoţeşte la Barbu reprezentarea Poetului şi Cuvîntului poetic (a se vedea *Fulgii*, *Cucerire*, *Luntrea*, *Uvedenrode* etc). Cuvîntul are totuşi aici mai curînd rolul de a dezgropa, de a aduce la lumină latenţele spirituale ale unei lumi aparent robite carnalului. Nastratin muşcîndu-şi carnea, precum Uroboros coada în vasul alchimic, sugerează imanenţa unui subversiv curent subteran al spiritualului.

Considerate individual, poeziile prezintă o analogică sau complementară structurare. De fiecare dată este reînviat un strigoi al lumii turce: Nastratin, domnişoara Hus, cetatea Isarlîk, cîinele Fox, cei doisprezece turci. Fiecare conţine un act pedepsitor sau sacrificeal: autodevorarea lui Nastratin, pedepsirea logodnicului uituc, Kemal care „taie-n Asia grecime" („justiţiara" turcime), uciderea pisicii, îngroparea turcilor, înecul autorului.

---

[1] O consecventă relaţionare a operei barbiene cu doctrinele hermetice a întreprins Dorin Teodorescu, în *Poetica lui Ion Barbu*, Editura Scrisul Românesc, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

Metaforic vorbind, s-ar părea că Verbul făptuiește un fel de Judecată de Apoi, reîntrupînd sufletele pentru a le stabili dreptul la eternitate. Plasată la mijlocul ciclului și „la mijloc de Rău și Bun", Isarlîk simbolizează sufletul care este de provenienţă astrală („ruptă din costă de soare") și care tinde să se întoarcă la *Nous* demiurg („Pîn' la cer frîngîndu-și treapta"). În final și reapare în puritatea cetății ideale a Ierusalimului.

Amestecul animator fabricat de autor produce toate regnurile acestui spațiu arhetipal: mineral și vegetal (Isarlîk, „cuib de piatră și legumă"), animal (Fox), uman (domnișoara Hus), spiritual (Nastratin).

În ipostaza mediană, Isarlîk este un mediu al contrariilor împăcate, o chintesență a unei realități istorice și geografice, căreia reconstituirea poetului, coeficientă cu a lui Anton Pann, îi adaugă un sens superior. Cetatea e un edificiu sublunar echivalent Edenului: „dată-n var ca o raia". Căci asemeni Evei, create din coasta lui Adam, Isarlîk își are originea ei mitică: „ruptă din costă de soare". Nu numai prin originea astrală, dar și prin reprezentarea în trepte, ea ne evocă tradiționala figură feminină urcînd un drum în trepte din manuscrisele alchimice, reprezentînd sufletul lumii *(anima mundi)* ce tinde să se întoarcă la *Nous* luminos. Natura noetică și finalitatea solară, dar și faptul că doar acest poem este dedicat lui Anton Pann ne fac să întrezărim în Isarlîk o realitate numenală (lumea cărții lui Anton Pann). Căci ce înseamnă, de fapt, eufonicul nume ce a dat titlul întregului ciclu? Nastratin Hogea s-a născut la Hissar (Anatolia), iar referirile geografice trimit la colțul nostru de lume[1]. („Dunărea împărătească", tîrgul „balcan-peninsular"). „Isarlîk" nu poate avea așadar decît un sens metaforic: redescoperirea spiritualității grecești („o ultimă Grecie", cum se confesează poetul lui F. Aderca) în umorul coroziv al lui Anton Pann, așa cum Troia a fost descoperită la Hissarlik (localitate situată la 143 km. de Delhi).

Dacă „hogea" devenea prin refuzul bunurilor pămîntești cu care era ademenit „hagi", adică „sfîntul", spirit ce-și servește sieși drept hrană, iar „dîra uleioasă" a caicului său se dovedea insolubilă în privirea iluminată a „gloatei", Isarlîk se revendică și ea aceloraşi atribute: glasul său amintește de cel al unui „sfînt de muezin" care cheamă lumea

[1] Mandics G., bizuindu-se pe o scrisoare a lui I. Barbu, consideră că e vorba de orașul Giurgiu *(op. cit.*, p. 395).

la rugăciune și are aceeași calitate insolubilă („cu glas galeș de unsoare") într-o substanță străină de sine însăși. Etanșeitatea *opusului* alchimic (deviza alchimiștilor era, după cum am amintit, „aurum nostrum non est aurum vulgi") simetrizează opoziția ireductibilă dintre spiritul căzut și impuritățile materiei (în plan istoric aici, între elenismul pur și aluviunile turcești ale Isarlîkului), fiind de certă origine gnostică.

Următoarele versuri întăresc sugestia genezei din Logos (primul fiu al lui *Nous* luminos, divinitatea supremă în hermetism) a Isarlîkului: „La fundul mării de aer [adică în nadirul Pămîntului[1], replică a zenitului creațiunii] /Toarce gîtul ca un caer". Caerul, imagine mataforică a limbajului poetic, este menționat din nou în *Încheiere*, unde norii (pe care vine Logosul în *Apocalipsa)* sînt „resfirați... în caier". Cele „patrusprezece furci"[2] ni se par a reprezenta măsura creației verbale a lumii turce, întrucît pentru pitagoreici (iar Ion Barbu reducea, asemeni lor, realitatea la numere și figuri geometrice), zece era numărul perfect, obținut prin adunarea termenilor tetradei (1 + 2 + 3 + 4 = 10), cuprinzînd, așadar, toată natura lucrurilor[3]. Mișcarea de la tetradă la decadă (patru spre zece) ar fi deci principiul matematic al generării lumii Isarlîkului: „Toarce gîtul, ca un caer,/ În patrusprezece furci,/ La raiele; rar, la turci!

Idealitatea cetății este susținută în continuare de sublimarea senzualismului oriental. Cetatea e îmbătată doar de „hazul Hogii Nastratin", acest „vin" slujind ca o cuminecătură a spiritului.

Limbajul operează alianțe fără acoperire referențială, căci iată, Nastratin „Vinde-n leasă de copoi/ Căței iuți de usturoi". Opera literară nu dă seamă logicii realității, nu

---

[1] A se vedea comentariul lui Șerban Foarță („fundul mării de aer"), în *Eseu asupra pocziei lui Ion Barbu*, Editura Facla, 1980, p. 45, 129—130.

[2] Menținerea „caerului" ne precizează sensul de „furcă de tors", iar nu de spînzurătoare, cum interpretează Mandics G., *op. cit.*, p. 412.

[3] „Il 10 [decada, n.n.] in particolare era considerato comme il numero perfetto, perchè risultando dalla somma 1+2+3+4, conteneva il segreto per la spiegazione di tutta la realtá, in quanto riuniva in sè i princìpi explicativi della natura geometrico-matematica di tutti gli enti." *(Grande Antologia Filosofica, Il Pensiero Classico*, 1954, vol. II, p. 15.) Dovada că acest mitologem alexandrian, preluat, probabil, din Filolau, a intrat în tradiția alchimistă ne-o oferă C.G. Jung *(op. cit.*, p. 33): Anthropos *(anima mundi)* conține patru elemente și e desemnat prin numărul zece care indică perfecțiunea (1 + 2 + 3 + 4).

are valoare de adevăr; caracterul arbitrar al semnului lingvistic este absolutizat. Unitatea fonetică o poate înlocui pe cea semantică. Este, înțelegem, o alchimie a lui Nastratin prin care, ca și în alte poeme ale ciclului (dinții ce *albesc* în pulpa „smolitului" turc, „ochii-ntorși cu albul" ai „harapului" Fox, turcii clătinați „la Ciprul negru în albeață"), săvîrșește gestul trecerii simbolice de la negru (neant) la alb (lumină, creație): „La jar alb topește in". „Cadîna [care] curge-n lună" sună ca un ecou al poemului anterior, unde „cadîna" Hus își înalță cîntecul către lună, sugerînd, cum vom vedea, progresia spirituală a carnalului, după cum „pulberi de pe lună rase" au, conform tradiției poetice (luna, astrul imaginației) sensul de ornamente ale fanteziei creatoare. Pulberi, poleieli, fireturi „ca apa de grele", ce fac din poetul ajuns la poarta cetății un alt Țigan Aurar, întăresc impresia de impalpabil, de imaterialitate a cetății. Ultimele versuri conțin o negație (uciderea grecimii decadente, ignorante de gloria de odinioară), reverberînd ecoul apocaliptic al pecetii ciumei amintite mai înainte, și o resurecție: Isarlîk se deschide pentru a releva miticul elenism al Troiei. Următoarele versuri ascund elipsa unei conjuncții concesive: „... [deși] a Turciei floare,/ *Într-o slavă stătătoare*// Dăm cu sîc/ Din Isarlîk!", Troia reînvie de sub aluviunile turcimii, așa cum hogea devenea „hagi", sau cum se revendică poetul asuprit de „piatra turcă" a fi rămas un El Gahel[1] în *Încheiere*. În țara „turcită", spiritul „veghează": el poate oricînd elibera cetatea spiritului a cărei imanență *(slavă stătătoare)*, traversînd durata „lumii turce", este sugerată fonetic prin predominanța s-ului, literă în spirală, simbolizînd eternă revenire la sine și poate, în spiritul amintitei schițe cosmogonice a lui Ion Barbu, șarpele-conștiință.

Înlănțuită de „Dunărea împărătească", Isarlîk devine o cetate simbolică, centru al Terrei, precum acel *temenos* tipic, înlănțuit de șarpele Uroboros în tradiția alchimică. Poetul pătrunde în cetate (renăscută în mintea sa și materializată în operă), rămînînd să locuiască acolo *într-o slavă stătătoare*, asemeni Salvatorului (Agneau) în centrul Ierusalimului celest. (cf. C.G. Jung)

De o parte și de alta a Isarlîkului stăpînesc, cum spune poetul, într-un sens mai literal decît se crede, Răul și Binele.

[1] El Gahel, cuvînt arab însemnînd „ignorantul", este „o caracteristică denumire în *Coran* pentru nemusulmani" (Mandics G., *op. cit.*, p. 424).

Mai întîi, sună „ceasul rău“ al domniței Hus[1], desfrînata acestei lumi orientale, căreia viciul i-a fost transmis într-un spațiu de molipsitor senzualism și decădere. De cealaltă parte, reînvie Binele: Fox, „cîine vorbitor și om“.

„Ceasul concis al minunii“ *(Ritmuri...)* produce deci prima oară apariția unei strigoaice a lumii turce — „chip coabe“, ca și Nastratin (semioticienii pot citi aici „icon“ — semn, nu un personaj real). Începutul este un fel de descîntec, o formulă magică pentru fabricarea chipului domnișoarei Hus — un exemplu tipic barbian de „claritate irațională“, întrucît versurile nu dispun de o sintaxă logică, ci de una a simbolurilor.

Autorul pare aplecat peste vasul alchimic, la ceas de seară. Chipul personajului se hrănește din „seara grasă“, din magma imaginației sale. Dacă Nastratin încolăcit ca un embrion amintea de Uroboros — materia primă a alchimiștilor — o altă imagine a lui Uroboros este acvila albă cu plisc roșu. La binecunoscuta emblemă din manuscrisele alchimice ne trimit, credem, următoarele versuri: „Cheagul alb, lăsat din seară,/ Dintre limpezimi crescut,/ Cu aripa ca un scut/ Abia dus la subțioară,/ Cel cu plisc întors de ceară roșie/ Încovrigat,// Peste inimi/ Către seară/ Atîrnat:/ Chipul, coabe,/ S-a îmbuibat în seara grasă/ Ca într-o baniță cu boabe/ Și-a zburat.// S-a îmbuibat/ Ceasul rău,/ Și s-a dus/ Ceasul tău, domniță Hus!“

Ceasul rău, un alt exemplu de timp *kairos*, produce deci apariția domniței Hus și, în cîteva versuri de o concentrare fără precedent în literatura noastră, Ion Barbu reconstituie nu numai viața acestei Mesaline balcanice, ci o adevărată simfonie în cheie turcă. Bogăția comentariilor asupra acestui pasaj face inutilă insistența noastră. În următoarea secvență — *Vaduri și alaiuri* — domnița Hus reapare în ipostaza de acum — bătrînă, săracă și disprețuită — dar nu lipsită de șansa redempțiunii, pe alt plan al existenței, căci evocarea din a doua secțiune face din nou loc *revelației*. Soarele în Apus — soarele negat al Cunoașterii — o transformă pe domnișoara Hus în „humă verde“, în însăși esența

[1] Avansăm aici ipoteza că numele personajului ar fi putut fi obținut prin apocopă din cuvîntul turcesc „husul“, însemnînd „apariție, ivire“ (după cum ar indica subtitlul — *Prezentare* — al acestei secțiuni a poemului), dar și „ființare“, „facere“, „realizare“. Fabricat de imaginația poetului, personajul se în-ființează înaintea noastră, stîrnind exclamații de afurisenie admirativă: „Carnaksi, Mașală!“.

Scanned with OKEN Scanner

pămîntului transfigurat de vis și îi cîntărește ființa ca pe o întrupare a răului, a carnalului văduvit de capacitatea autodepășirii („umflați" denotă augmentare, nu creștere, progresie): „Mîna-i verde/ Să-ți dezmierde/ Și grumajii tăi umflați/ (Ca șerpi tari, cocliți de bale,/ Mai cocliți ca șerpii frați/ Din fîntîni municipale)". Remarcăm cît de fideli sînt marii scriitori în plasticizarea ideilor fundamentale ce le structurează opera. Pasajul trimite deopotrivă ca imagine și sens la altul din *Riga Crypto și lapona Enigel*. Opoziția ireconciliabilă a eroilor este aceea dintre sufletul omenesc perfectibil, tinzînd către soare și puritate — sufletul-fîntînă, *fons mercurialis* al alchimiștilor: „Mă-nchin la soarele-nțelept,/ Că sufletu-i fîntînă-n piept,/ Și roata albă mi-e stăpînă,/ Ce zace-n sufletul-fîntînă".[1] — și riga Crypto, existență vegetativă, larvară, materie ce nu se poate spiritualiza, ce nu poate suferi decît o schimbare mecanică. Creșterea este, de fapt, gonflare, nu face decît să accentueze vidul: „La umbră, numai carnea crește/ Și somn e carnea, se dezumflă/ Dar vînt și umbră iar o umflă..." Domnița Hus, cea robită plăcerilor trupului, este un asemenea suflet văduvit de lumina spiritului, în care s-a cuibărit răul, făcîndu-l să semene unei fîntîni cu apă stătută dintr-o metropolă ce nu mai amintește cu nimic de unda proaspătă a unei fîntîni de cîmp.

Trupul poartă toate însemnele prostituției și degradării justițiare: „Și picioarele în coji,/ Numai noduri, numai dîre,/ Unde ani și ger, răboj/ Încrustară: cu satîre!"

Domnița plînge, se căiește, iar ochii ce gem „ca pietre-n tăvăluge" trezesc încă un ecou al *Apocalipsei*, care o transpune din colcăiala vieții într-o *forma mentis*.

Cel puțin în *Isarlîk*, Ion Barbu se ridică de fiecare dată în zenitul mitului, dar acest lucru e mai greu sesizabil din pricina tratării profane a sacrului, cît și a stilului aluziv cît se poate de vag. Nu aflăm o viziune, ci mai curînd o pantomimă mitică. Dacă în Țiganul Aurar este ușor de identificat poetul care înlătură „păcatul" și realizează imanentul cum spune Ion Barbu într-un articol despre Blaga, în scenariul de magie populară ce urmează e mai greu de reconstituit cosmogonia hermetică ce-i servește de model. Ion Barbu preia aici o credință foarte răspîndită printre cei vechi, cum că bolta cerească ar fi de fapt un înveliș întrerupt din loc în loc de goluri — luate de pămînteni drept corpuri

[1] În manuscrisele alchimice *anima* este reprezentată ca o adoratoare a soarelui *(anima intellectualis)* (C.G. Jung, *op. cit.*, p. 117.)

solide, stele — prin care străbate la noi lumina divină ce stăpînește dincolo. *Nous* luminos reprezintă o lume de arhetipuri și forme căreia intelectul uman și lumea inteligibilelor îi sînt consubstanțiale. Iată de ce ochii domnișoarei Hus — absorbiți prin „gurile de gol" ale stelelor, cînd, urmînd îndemnul autorului, se îndreaptă spre soarele-n Apus („urcă-n soare și cunoaște", ca în *Oul dogmatic)* — sînt șansa ei de a participa la cunoaștere, la idealitatea lumii: „Cercuiții — ochii tăi —/ Gem ca pietre-n tăvăluge./ Pe cînd guri de gol, în Văi/ Înstelate, sus îi suge." Azurul e prin urmare elementul de conexiune a două lumi, precum orizontul dinspre care urcă vasul lui Nastratin în poemul anterior; pe de o parte el este învelișul lui *Nous* luminos (Intelectul divin) — a „lumilor meninge" — iar pe de alta un „prapur" al lumii sublunare (de remarcat ingenioasa selecție a cuvîntului „prapur", sugerînd pîntecul, viața vegetativă a pămîntului, ca opus al meningelui divin). Acest strat interregn pare s-o absoarbă pe domnița Hus; ea curge în cerul poemului, căci ciurul (sur = culoare simbolică a contrariilor împăcate) Țiganului Aurar racordează prezentul și aparentul cer la timpul mitic al „azurului străvechi", străpuns de Omul Primordial cînd s-a însoțit cu Natura (conform cosmogoniei hermetice): „Ciuruitul prapur sur/ Ce-n azur străvechi întinge/ Îngălatul de azur:/ Rupta lumilor meninge!". Umila dramă a unei cocote a Orientului aduce în memorie nunta mitică de la facerea lumii. Cîntecul către cer al domniței și răspunsul cerului ce-i face o levantină „plecăciune" este tîrziul, reverberatul ecou, al nuntirii originare. Descîntecul este adresat lunii, deoarece de aici Omul Primordial, care străbătuse sferele (drum refăcut de „logodnicul uituc", ca de orice suflet după moarte, înapoi la *Nous* demiurg, și care trebuie readus printre constelații: Scorpie, Cîine, Săgetător) privise spre pămînt și, îndrăgostindu-se de reflexul său în apă, voise să se contopească cu el. El se prăbușise pe pămînt, fusese înlănțuit de Natura și primise un trup de lut. Norul care se prăbușește pe pămînt („Și tot norul, jos, în noapte./ Ca o gîlcă obrinti,/ În țărînă se trînti,/ Înflori, crăpă în șapte/ Nori la fel"), împărțindu-se în „șapte nori la fel", din descîntecul fetei abandonate, amintește de căderea acelui Androgin din a cărui unire carnală cu Natura s-au născut șapte fii tot androgini, avînd corpul de la Natură și Intelectul lui

Anthropos[1]. Mintea bogat asociativă a lui Ion Barbu nu pierde prilejul de a lega cosmogonia hermetică de *Apocalipsa* creştină, unde Cuvîntul, Logosul, vine pe nor şi se întrupează în cele şapte biserici ale neamurilor — aluzie explicită în *Încheiere* —, dar şi în ultimele versuri din *Domnişoara Hus*, unde asistăm la reunirea sufletului cu trupul, epifania strigoiului şi judecata „veacului de apoi": „El,/ Subţirel,/ Văruit în alb de lapte,/ Strigoi/ Rupt din veacul de apoi,/ Vrej de şoapte,/ Din bici ud şi din ţăpoi/ Hăituit de Miază Noapte". Cerul (creaţia, cunoaşterea) este punctul terminus al setei de absolut, al „saltului îndrăznit al omului pentru a-şi depăşi condiţia muritoare şi limitată. „Şoarec sur" înseamnă, probabil, liliac, mamifer zburător, noua ipostază de crisalidă a domniţei Hus în drumul ei ascendent, purificator. În fine, „arc tors fără cusur" e familiara metaforă a lui Ion Barbu pentru desenul dedalic, perfect construit al versului (ghemul, torsul în furci sau zale gasteropodale, mărăcinişul literei, turbanul etc.), care, în acelaşi timp, racordează lumea pămîntului la cerul ideilor (arc spre cer, asemeni curcubeului). Descîntecul domniţei („Spart descîntec din fetie" — de fapt, o permutare sintactică a lui „Descîntec de fetie spartă") este un cîntec al Intelectului (al bufniţei, ca şi în poezia *Falduri*, pasărea înţelepciunii fiind corespondentul barbian al bustului Atenei din *Corbul* lui Poe), însoţit de gesturi magice, menite a institui dialogul cu cerul, a-l scoate din neclintita sa izolare, a-l face să se manifeste: „Fluturai la vînt făina,/ Zloata se porni, haină;/ Aruncai şi eu pîsat/ Pîclă deasă s-a lăsat" etc. ...

Cuvintele au darul de a ademeni ideile, de a întoarce spre sens oglinda semnificantului. Ceea ce Ion Barbu scria în legătură cu *Vocalele* lui Rimbaud pare să fie expresia unui crez estetic personal: „Ce altceva poate fi celebrul sonet al *Vocalelor*, dacă nu o revizuire — prin extaz — a zilelor enorme ale creaţiunii?

Este interesant să menţionăm o anumită simetrie care apropie faimosul sonet de cea mai grandioasă dintre poemele umane, *Apocalipsa sfîntului Ioan*. Acolo, la fiecare sunet de trîmbiţă a îngerului, un sector de soare se acoperă de umbră. La fel ca în *Apocalipsă*, numai că la celălalt capăt al lanţului de efecte şi de cauze, cele cinci sunete fundamen-

[1] Cosmogonia hermetică în A.J. Festugière, *Hermétisme et mystique païenne*, Editions Aubier-Montaigne, Paris, p. 56 şi următoarele.

Scanned with OKEN Scanner

tale ale limbajului, vocalele, dau — la Rimbaud — măsura imaginilor acelor zămisliri uriașe.

Cît de departe sîntem de interpretarea ineptă a contemporanilor săi, care vedeau în capodopera lui Rimbaud aplicarea unei biete teorii, în vogă pe-atunci: audiția colorată!"[1]

Să ne ferim prin urmare și noi de a reduce axele vizionarului univers barbian, al cărui orizont nu ne pare mai îngust decît cel pe care i-l atribuia lui Rimbaud, la „biete teorii la modă"...

Dacă *Domnișoara Hus* reactualizează timpul imemorial cînd Anthropos a străpuns azurul însoțindu-se cu Pămîntul, ultimele două poezii ale ciclului „Isarlîk" conțin mai curînd aluzii la *Apocalipsa*.

De cealaltă parte a Isarlîkului, cîinele Fox *(In memoriam)* personifică Binele. Doar lui Cezar Baltag îi va reuși mai tîrziu o similară înveșmîntare a sacrului în folclorul magic și infantil, ce străbate în această operă de orfevru. Timpul nu mai este „ceasul rău", ci primăvara, timpul reînvierii lui Crist. Fox este și el „răpus" și „în trei locuri sîngerat", asemeni Mielului Apocalipsei. El este pedepsitorul pisicii, un fel de „tîrfă a Babilonului", căci sugestiile iadului abundă: „ochi-pucioasă", „prefăcut răsuflet", „suflet păcătos". Auzim din nou rostogolirea *pietrelor*, botezul stropilor reci, la adăpostul „cornului de rai" al Cuvîntului care sună încă o înviere. Căci dacă domnița Hus este produsă prin magie, Fox este „înviat" asemeni Mielului. Ion Barbu aduce din nou în unitate simbolistica alchimică și aceea ioanică, adăugîndu-le propriile lui asociații. În schița lui cosmogonică, datată de Mircea Coloșenco 1923 (deci cu un an înaintea scrierii poemului *In memoriam)*, citim: „Cîinele... chipul șarpelui... Cristos e fiul șarpelui... Șarpele — Conștiință". În alchimie, unicornul este simbolul lui Mercur — salvatorul, monstru hermafrodit, *coniunctio oppositorum*. El poate fi reprezentat printr-o *licornă*, un *șarpe* (la Barbu, „șarpele îl însoțește [pe om] sub forma cîinelui"), *cornul celest al lunei* (la Barbu, „luna *șuie*", deci luna nouă, nu plină, căreia i se adresează domnița Hus), sau un *pește* („sulițată cegă" din *Încheiere*, înturnînd lumea, cu justițiarele sale „lame cenușii" în puritatea lui El Gahel). Preluată de alchimia medievală, licorna simbolizează Sfîntul Duh, unicitatea Fiului, Logos încarnat. Uranicul și pămîntescul nuntesc ca în „timpul retrograd"

[1] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 245.

al Genezei: „cornul de rai“ (Sfîntul Duh, „dezlegarea“ lui „cir-li-lai„ fiind un simulacru al botezului) fecundează „nalt, curat“ (imaculat) lumea sublunară, în vreme ce „sulițata cegă“ a limbajului poetic concret încearcă o „echivalare“ a Logosului divin căci acesta ni se pare a fi rostul contrapunerii purelor eufonii cu secvențe semnificante: „Cir-li-lai, cir-li-lai,/ Precum stropi de apă rece/ În copae cînd te lai;/ Vir-o-con-go-eo-lig,/ Oase-nchise afară-n frig!/ Lir-liu-gean, lir-liu-gean,/ Rîs al pietrelor de-a dura/ Pe trei trepte de mărgean!“ Semnificațiile trimit la ceea ce Mandics G. numește treapta PIEIRII (botezul purificator, osemintele descărnate, celei trei trepte de mărgean — probabil sîngele cristalizat al celor trei răni ce au „răpus“ cîinele). Apocalipsa cuvîntului transformă realitatea tridimensională în bidimensionalitatea spiritului creator; prin moarte, Fox este „lipit de macat“, devine un fel de covor urzit de imaginație, o *forma mentis* (așa cum în *Încheiere*, trecerea prin sabie a Alexandriei împlinește „visul dreptei simple“, în geometrie, mișcarea unei linii generînd suprafețe plane). Și numele german al cîinelui are un corespondent în „țara norvegă“ a lui El Gahel[1]. Schema generală cu respectivul simbolism coloristic al unui proces alchimic este respectată; materia primă — *nigredo* — a cîinelui „harap“ (ca și a turcului „smolit“) este transpusă în abisul numenal al cuvîntului („Dezlegavom; *cir-li-lai*“). Botezul *(baptisma)*, însemnînd moarte și regenerare, al cîinelui-conștiință răpus în Săptămîna Patimilor, precede ultima fază, *rubedo* (trepte de mărgean) a apariției pietrei: „chipul coabe“ al lui Fox. Dematerializarea și resurecția configurează o mișcare de scripete, descendent (botezul — cufundarea „în copaie“ sau „la o albă apă“) — ascendentă („trepte de mărgean“). Acest drum ascendent pe scara planetară (heptagonul stelat din poemul final) îl arată omului, în concepția gnosticilor, șarpele reabilitat al conștiinței; prin „iubire știutoare“, el îl face pe om să sfideze mandatul de ignoranță al unui *archon* (demiurg) care ar fi creat lumea Tenebrelor, încercînd să imite ordinea și perfecțiunea regatului luminos al Tatălui (intelectului divin) (cf. Serge Hutin). După cum indică notațiile publicate de M. Co-

[1] În gnoză, regatul luminos al divinității și al eonilor săi se întinde spre nord, est și vest (a se vedea drumul către soare-apune al domniței Hus, de purificare), în vreme ce regatul prințului Tenebrelor se întinde spre sud (Enigel și riga Crypto sînt polii aceluiași dualism). Cf. Serge Hutin, *Les gnostiques*, Presses Universitaires de France, 1970, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

loșenco, Ion Barbu și-a însușit această inversare a rolurilor operate de gnostici, cu un șarpe-Redemptor și un demiurg (identificat în divinitatea Vechiului Testament) satanic. Prin intervenția alienantă a acestuia din urmă, Dumnezeu (Tatăl, Spiritul dătător de viață al Luminii, Absolutul etc. — el fiind considerat de fapt imposibil de cunoscut și numit) și omul sînt separați. Cîinele-șarpe, care își îndeamnă stăpînul să ucidă pisica (să „înlăture păcatul") joacă rolul unui Mercur-salvator, este un fel de călăuză care pregătește apariția în *Încheiere* a autorului ca un Isus-mire al Ierusalimului celest, cu doisprezece apostoli turci (metafore de fapt textuale: autorul și pandantul, prelungirea sa noetică, „din culoarea minții" — opera *Isarlîk)*.

Prin aceste alambicate filtre se decantează mitologicul la Ion Barbu. Așa cum abstractizează lumea fizică de culori și sunete, nici referirile la mituri nu sînt explicite sau fidele. De fapt, își inventează o mitologie proprie, în care se combină liber elementele unei tradiții mitice[1] eterogene cu o iconografie inventată: „cal de val", „sulițată cegă", „corn de rai", „hanger", „melc", „gasteropodă", „catarg", „lance" sînt corespondente ale unicornului. Isarlîk, raiaua, Fecioara Lucifer, Geraldine sînt polul unei imaculate concepții, de obicei, cu referire la Verb. Albul, varul, calcarul — corelative concrete ale luminii — simetrizează relația semnificant/semnificat. Turbanul, ghemul, mărăcinișul, arcul, sucite minarete simbolizează meandrele versului de tip hermetic, analog drumului inițiatic al novicelui (cititorului în descoperirea sensului) — în vreme ce tăișul, fulgerul, „ochi rotunzi de erete" sugerează brusca pogorîre a sensului. Aflăm la Barbu și elemente hermetice, gnostice și alchimice, acordate pe baza unei scheme de invarianță (esența noetică a divinității supreme, lumea decăzută a materiei, disjuncția absolută dintre spirit și materie, asceza și drumul inițiatic al sufletului care se purifică etc.) Nu punem deci semn de egalitate între această mitologie bipolară — sacră și semiologică — și cele de tip tradițional, ci doar le relaționăm pentru a putea descrie în termeni familiari „figurile" barbiene, a căror recurență ne face să ne îndoim că ar fi accidentale sau arbi-

[1] Sau filosofice. În *Fedon*, de exemplu, sufletul este asemuit de Platon divinului: nemuritor, intelectual, uniform, indisolubil, neschimbător. Iată și corespondențele barbiene: „vecinice, abstracte", „din culoarea minții", „caier", „uleioasa dîră", „unsoare", „neclătinatul idol".

Scanned with OKEN Scanner

trare. „Torsul/ în zale gasteropodale“ al fecioarei Geraldine „cîntecul mosorului“, torsul raielelor au același efect de „construcție a transcendenței“: trecerea fetei „sub timp, sub mode“, în utopica Uvedenrode, „curgerea“ cadînei în lună, accesul domniței Hus la „azurul străvechi“. „Torsul“ este de fapt reprezentarea metaforică a creației spirituale care izvorăște din sine, fără sprijin exterior. Inegalitățile și imparitățile multiplicității fenomenale suferă un proces de reducție și transfigurare în cîmpul omogen al limbajului (caierul, grupurile apei, zonele de aer). Intuim aici nu numai un adept al axiomaticii dar și al sincretismului grecesc în virtutea căruia aceleași entități puteau avea semnificație fizico-matematică, metafizic-religioasă și etico-estetică. Nu numai Aristotel, în exemplul menționat (și, după modelul său, gnosticii), dar și pitagoreicii așezau la temeliile lumii dualități de genul lumină/întuneric, bine/rău, masculin/feminin, dreapta/stînga, static/mișcător, curb/drept etc., pe care le regăsim la Ion Barbu. „Alba, dreapta“, „stătătoarea“, „neclătinata“ Isarlîk, „la mijloc de Rău și Bun“, cu sens feminin („Isarlîk mireasă“) aproape le epuizează. Continuăm să susținem totodată reducția în subtext la fazele unui proces alchimic. „Încheierea“ ar trebui să fie nunta alchimică, reuniunea principiului feminin, reprezentînd pe *anima mundi* (Isarlîkul) și a celui masculin (Helios, divinitatea solară la care se ajunge traversînd cele șapte cercuri planetare — „heptagon cu vîrful stelelor la fel“). Simbolul operei alchimice este *lapis*, situată în centrul cercurilor planetare, cu luna și soarele în conjuncție. Cele „două mustăți adăugite“ ale lui Nastratin configurează semiluna pe care o vedem străjuind de o parte a *lapis*-ului și sub semnul căreia este pusă în repetate rînduri lumea turcă a Isarlîkului. De la cel mai de jos corp ceresc, zborul ascensional al neofitului străbate scara planetară cu cele șapte trepte (cf. C.G. Jung), evocată în final. *Încheiere* trimite însă la mai multe universuri de semnificație, nu numai printr-o deliberat derutantă aglomerare de simboluri (cufundat în solitudinea operei sale, alchimistul are ca deviză „obscurum per obscurius“), ci și din pricina similitudinii structurale a miturilor. „Stinsă liniștirea noastră“ — liniștirea, nemișcarea, reintrarea în imobilitate din ritualul inițiatic eleusin — sugerează și punctul final, cristalizarea pietrei în vasul athanoric: „aleasă“. Isarlîk, spațiul *temenos* (înlănțuit de „Dunărea împărătească“, așa cum Uroboros delimitează un spațiu *temenos)* este în același timp

„mireasă“, asemeni Ierusalimului ortodoxiei, a Verbului. Logos încarnat, Isus este el însuși în alchimia medievală considerat piatra filosofală *(lapis-Christus)*[1]. Cei „doisprezece turci“ culcați între pietre poleite întăresc aluzia la *Apocalipsa* (cele douăsprezece temelii ale zidurilor Ierusalimului sînt „împodobite cu pietre scumpe de tot felul“ și pe ele sînt scrise numele celor doisprezece Apostoli ai Mielului). Turcii sînt materia primă (temeliile) a poetului în reconstrucția Isarlîkului, făcînd dovada[2] geniului său creator de „lumi probabile“. Tot în număr de douăsprezece sînt și porțile Ierusalimului, avînd scrise pe ele cele douăsprezece seminții ale lui Israel (turcii — seminția noului Isarlîk) Prima fază a renașterii alchimice a materiei inferioare e *nigredo*, urmată de *ablutio*, *baptisma* („Clatină-i la Ciprul negru“) ce conduce la *albedo*, în care sufletul, eliberat de moarte, se reunește cu trupul determinînd *resurectio*. „Albeața de sonoră vale“ este abisul numenal proiectat de sonoritatea (trupul fonetic) cuvîntului. Resurecția operată de Verb asupra lumii lui Anton Pann nu-i vizează însă decît spiritualitatea. Cu sufletul (Isarlîk, raiaua, inima) se reunește doar capul (celor doisprezece turci) — sediul lui *anima intellectualis* — din care pricină și vasul alchimic era rotund. Capul este descărnat („osul feții spîn“) iar barba nu-i decît toarcere a materiei cenușii („nervii torși în barbă de stăpîn“). Verbul care trece lumea prin sabie („săbiile trase la Alexandria“) vine pe nori, însoțit de toată iconografia războinică (sabie, suliță, scut, lame — undeva citim „lame cenușii pentru roșii opere justițiare“). Cu „vis al dreptei simple“ îndrăznim să avansăm ipoteza unei esoterice geneze și descrieri a esenței poeziei ca dialectică a limitării textului bidimensional și infinității semnificației. Visul dreptei este infinitul, iar mișcarea unei linii, în concepția pitagoreicilor (și a lui Filolau, al cărui Achteon îl menționează Barbu în textul reprodus de Coloșenco), generează suprafețe (punctul generează linia, iar suprafața, solidul). Mișcarea dreptei simple ar avea, așadar, un efect diferențial, acordînd, cum declara poetul matematician despre Blaschke, înnoitor al „teoriei suprafețelor“, reprezentarea „în mic“ și puternica expansiune a unei idei

[1] C.G. Jung, *op. cit.*, p. 49.

[2] „... și Îmi veți fi Mie martori în Ierusalim“ — *Faptele apostolilor*, 1: 8. (I.B.: „Dovediții, mie, doisprezece turci“)

Scanned with OKEN Scanner

„în mare". „Zonele de aer"[1] și norii — zone rarefiate ale uranicului, spațiu eterat și omogen — simbolizează lumea inteligibilelor ce trebuie toarsă („Resfirați cetatea norilor în caier") în substanța operei. Din lumea inteligibilelor fac parte Ideile și formele geometrice, în care a devenit manifest și geniul poetului. Ca și în poemul median, intuim elipsa unei conjuncții concesive: „Eu, [deși] sub piatra turcă, luat de Isarlîk,/ La o albă apă intru — bîldîbîc." Așa cum cerea intrarea din tîrgul turcit în cetatea (hissar=cetate) spiritului, reînviată, a vechilor greci, poetul se cufundă în „alba apă" sau „fons mercurialis" a intelectului. *Omnes colores* conduc la culoarea unică, albul. Finalul procesului alchimic înseamnă trecerea de la *albedo* la *rubedo*, de la argintul viu la focul stelar, de la etapa argintului sau lunei, la soare. Șapte reprezintă unirea Intelectului (simbolizat de numărul trei) cu orașul simbolic, centru al pămîntului (Isarlîk), de formă pătrată. Dar nu numai atît; procesul alchimic, asemeni gnozei, înseamnă racordare la momentul originar, al genezei. Pe de o parte, la cosmologia hermetică, unde Verbul se reunește cu *Nous* demiurg (sînt consubstanțiale), generînd mișcarea celor șapte sfere planetare. Rotirea lor produce partea inferioară a lumii materiale — animalele aerului, apei și pămîntului. Astfel generează Logosul lumea sensibilă. În același timp, în *Apocalipsa*, Isus ține în mîna dreaptă șapte stele („heptagon cu vîful stelelor la fel", sclipindu-i poetului etern) care reprezintă îngerii bisericilor neamurilor — o similară epifanie, încarnare a Cuvîntului divin. Prin creația „din culoarea minții", poetul însuși se subsumează Rațiunii Universale. „Prea vechi acte" nu înseamnă, desigur, „documente", ci acte primordiale, demiurgii. Dacă în tradiția poetică nașterea operei este cel mai adesea asociată nașterii lui Isus — materializare a Ideii —, Ion Barbu, spirit „abstractor" și purist, îi preferă scenariul *Apocalipsei:* reunirea unui spirit purificat cu trupul etern, incoruptibil al Cuvîntului[2]; Apocalipsa ca negare a lumii fenomenale și generare într-o ordine pur spirituală. Trecerea de la întuneric la lumină înseamnă revelația spiritului (etimologic, *apo-kalyptein* = a revela).

---

[1] Aerul *(pneuma)* este echivalent cu *Nous* (cf. C. G. Jung, *op, cit.*, p. 386).

[2] A se vedea, mai jos, comentariul la *După melci*.

Negrul absorbant al Poesisului are un rol pozitiv: descoperirea formelor imuabile (*Încheiere* abundă în referințe geometrice). Așa cum, lăsată într-un pahar cu apă, mierea dintr-o linguriță se topește treptat, descoperindu-ne în ultimul strat configurația fagurelui care a conținut-o, „dematerializările" barbiene și operațiunile sale „abstractoare" au rolul unei reducții la constantele actului poetic, la „ritualurile aedice" care nu angajează nicidecum „sufletul integral" (reproș făcut lui Poe), adică sensibilitate și pasiune, ci numai „onoarea geometriilor" Intelectului. Căci la cine se referă „ochiul de senin oțel" ce a stîrnit atîtea controverse printre exegeții lui Ion Barbu? Atributele sale sînt nemișcarea, veșnicia, contemplația și ignoranța (El Gahel: ignorantul, în arabă). Dar acestea sînt chiar atributele intelectului divin în definiția lui Aristotel. Pentru Stagirit[1], Primul Mișcător nemișcat e complet separat și ignorant de lumea fizică. Inteligența divină e gîndire ce se gîndește pe sine noesis noeseos — „gîndire a gîndirii", ce nu cunoaște universul, ci trăiește într-o senină autocontemplație. Despărțite de materie, formele gîndului există doar în intelect; el se identifică cu ele și devine sieși inteligibil. Acest element din filosofia lui Aristotel a fost extrapolat în perioada alexandrină unei adevărate „teologii". Dar și pentru Platon (*Timeu*), demiurgul creează conform arhetipului etern, incoruptibil al Ideilor, afirmație speculată mai apoi de precursorii neoplatonismului și de Plotin însuși. Numenio di Apamea atrage atenția (*De Bono*, 1,IV) că Platon vorbește de un „Dio più antico e più divino": „il Creatore era loro *ignoto del tutto*" (s.n.)[2]. Pentru Filolau, divinitatea era „identică sie însăși, deosebită de tot restul lumii"; la neopitagoreici, primul zeu era nemișcat, ocupîndu-se doar de noțiunile inteligibile; pentru Plotin, în cosmogonia hermetică sau gnostică, divinitatea supremă, cauza ultimă, era îndepărtată prin emanații ale sale, prin demiurgi intermediari, de orice contact cu impuritățile lumii materiale. „Grecia mai profundă" pe care o descoperă Ion Barbu și căreia i se revendică (cerînd admiterea în Isarlîk) este chiar acest *cult sapențial exclusivist*, ce atinge punctul maxim în perioada alexandrină. Dacă momentul creației este acela cînd poetul „recunoaște în propria existență pe aceea a lui Jehova", cum spune Poe în *Eureka*,

[1] Aristotel, *Metafizica*, ed. cit., p. 387—393.
[2] *Grande Antologia Filosofica. Il Pensiero Classico*, Milan, 1954, vol. I, p. 682—683.

acest Jehova este pentru Ion Barbu suveranul Nous al alexandrinismului. Poezia (semne) și geometria (eptagon), creații pure ale spiritului, sînt incoruptibile — „vecinice", „abstracte", „din culoarea minții".

Ioana Em. Petrescu consideră că „El Gahel" ar fi produsul unei anagrame (iar Mandics György, al unor procedee cabalistice prea complicate pentru a le reproduce aici). Publicată mai întîi în Tribuna, nr. 35/1986, Ioana Em. Petrescu își reia ipoteza în *Viața Românească*, nr. 2/1988: „Am interpretat (...) simbolul final al volumului *Joc secund* ca o dublă modificare a biblicului El Go'el (Dumnezeu mîntuitorul) din cartea lui Iov. Barbu modifică numele biblic lungindu-l la șapte litere (prin adăugarea aspiratei), spre a-l racorda la simbolistica magică a numărului 7 și a heptagonului stelat; în al doilea rînd, el înlocuiește pe o cu a pentru a «ascunde» numele Helgăi în numele divin."

Ipoteza mi se pare complicată și greu de demonstrat, mai ales că un spirit atît de exact ca Ion Barbu nu ar fi îngăduit ca produsul transformărilor sale fonetice să corespundă unui cuvînt anume al unei limbi naturale, dînd naștere la confuzii. Interpretarea acestui cuvînt, cu grafie corectă, arabă, trebuie să fie sprijinită, credem, de universul semantic al textului integral, și nu ne e limpede ce legătură există între divinitatea lui Iov și poetica barbiană. În *Formația matematică*, poetul vedea „puterea de a cuprinde un complex întreg de elemente într-o singură privire, spiritul de sinteză într-un cuvînt". Rezumă oare această trufașă autocontemplare („ochiul de senin oțel"), ignorantă de orice element exterior, gîndirea barbiană? Nastratin care refuză hrana pîntecului, închizîndu-se în circularitatea spiritului, Troia „dînd cu sîc" din turcitul Isarlîk sau pandantul lor din *Încheiere* — mintea prizonieră a ciclității (circuitului închis al informației) heptagonului indică într-adevăr un spirit ce se gîndește pe sine la infinit, în continuitate cu propriile sale creații. Asociația „minții" cu „ignoranța" nu e un paradox, căci a cunoaște înseamnă a lua act de ceva exterior, în vreme ce Intelectul se mișcă în circuitul închis al unei lumi create din propria substanță, asemeni firului tors din caier. Nu am descoperit nicăieri la Barbu tendința unei poezii mistice (pe care o recomanda „fundațiilor *Gîndirii*"), ci doar o mistică a poeziei. Cîndită în termenii unei alchimii verbale, prin analogie cu *lapis philosophorum*, poezia se are pe sine însăși drept obiect. Idolul rămîne creația spirituală prin

care omul poate face concurență demiurgului. Atitudinea sa nu e idolatră, ci luciferică. Preferința pentru cuvîntul arab (în locul celui turcesc, cum ar fi firesc — „Kahil", cu pronunție asemănătoare) se justifică, probabil, prin grafia celui dintîi (înțelegem că vocalizarea rădăcinii GHL este opțională), care îi permitea materializarea fonetică a ideii: în EL GAHEL, începutul și sfîrșitul sînt identice; repetiția lui EL sugerează eterna întoarcere, circularitatea spiritului ignorant de orice element exterior. De altfel, filosofia lui Aristotel, propovăduită la Alexandria, a influențat enorm gîndirea arabilor, care negaseră inițial GAHILIA, epoca preislamică (în strofa a treia din *Încheiere* e, poate, o aluzie la cucerirea Alexandriei de către arabi). Renașterea doctrinei aristotelice prin opera unui Averroes este de aceeași natură cu redescoperirea Troiei la Isarlîk — o victorie morală peste o înfrîngere fizică. Și pentru Averroes, Dumnezeu înseamnă identitate subiect/obiect: se gîndește doar pe sine și e ignorant de lumea fenomenală. După chipul și asemănarea sa, dar în nadirul „mării cu aer" și ascuns în ermeticul său „clopot verde" (în alchimie, verdele e culoarea ce precede auriul apariției pietrei), Verbul barbian își toarce propria cetate, reiterînd jocul unei secunde cosmogonii.

În *Puterea cuvintelor*, un text poesc folosit de Ion Barbu asupra căruia vom reveni, autorul caracterizează poezia ca pe o planetă „ai .cărei vulcani au cea mai turbulentă și mai profană inimă". Acesta este și sensul cuvîntului arab folosit de Ion Barbu. Asemeni unui vulcan, poezia izbucnește din sine. Forma perfect independentă, ce constituie obiectul analizei matematice, exprimă și modul de a fi al operei de artă. Viața sa e spațiul „actelor lirei", mișcare către sine („șapte semne puse ciclic"). „O poezie cu obiect... mi-ar înșela ambiționea", declara poetul lui Felix Aderca. „Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite: ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale." Nu era o declarație întîmplătoare, ci o artă poetică reluată în repetate rînduri: „poezia e autonomă", „poezia nu vrea să știe de un amestec cu realitatea vie", „poezia este o prelungire a geometriei", „ardere imobilă și neprihănit îngheț", „resfrîngere a unui spirit identic lui însuși", „lume de forme și semne", „cerul împietrit al raționamentului", „verificarea gîndurilor iubite pe căi închise ca lăncile unui triunghi", „semn al minții", „act pur de narcisism", „locul oricărei frumuseți inteligibile",

Scanned with OKEN Scanner

„înțelegere pură, onorarea geometriilor", „vraja Uraniei", „starea de geometrie, liberă construcție a transcendenței", „axă unipolară în singur cer intelectual", „insomnie concentric structurată a Principiilor", „gîndul cufundat și geometric", „spiritualitate a vederii"...

Acest „cer intelectual", „concentric structurat", sau ceea ce, în eclectica sa schiță cosmogonică amintită mai înainte, numea poetul „Domeniul Platon" trimite direct la *Nous* luminos al hermeticilor: lume ordonată de platoniciene Forme, Arhetipuri, închisă în misterul propriei ființe, lipsită de orice rol în crearea și ordonarea cosmosului.[1]

Verificarea unei ipoteze presupune întotdeauna confruntarea cu elementele ce par cel mai mult să o respingă. Textul barbian care acordă în cel mai înalt grad cîștig de cauză semioticienilor este *Veghea lui Roderick Usher*. Putem însă identifica aspirația circularității din poezia ermetică, reductibilă în plan estetic la purism, cu poetica textualistă?

Despre această bijuterie în proză, Ion Barbu mărturisea într-o scrisoare că o prețuiește cel mai mult „nu din cauza perversităților de acolo, dar în vederea adevărului care izbutește să se exprime"[2]. Faptul că autorul disociază „perversitățile" limbajului (permutările, fuziunile și diferențele operate pe cîteva texte poești) de „adevărul" comunicat, dînd, pe deasupra, cîștig de cauză celui din urmă, ne întoarce confortabil în plină epocă logocentristă. Dar să nu anticipăm.

Proza este o foarte ingenioasă parafrază, textele poești ce i-au stat la bază fiind identificate aproape în întregime de Marian Papahagi în studiul amintit. Ion Barbu operează aici o extracție a poeticii lui Edgar Poe în termenii constituirii textului — alfabet, silabe, cuvînt; procedînd astfel, el nu urmărește totuși să realizeze un fel de reflexie în oglindă a producerii a textului, ci mai curînd dimpotrivă: felul cum semnificantul se dizolvă treptat în viziune. Elementele constitutive ale limbajului apar aici doar cu valoare alegorică, nu în sens propriu. Limbajul își afirmă, de fapt, tocmai valoarea negatoare, constitutivă a unei transcendențe de concepte. Ideea negației lucrului prin cuvînt este de sorginte hegeliană, iar „generoasă, liberă construcție a transcendenței"[3] înseamnă altceva decît „deviere, continuă, ilegalitate (a limbajului poetic, n.n.) față de legalitatea refe-

[1] A.J. Festugière, *op. cit.*, p. 48
[2] Ion Barbu [*Fragment dintr-o scrisoare*], în ed. cit., p. 189.
[3] Ion Barbu, *Răsăritul crailor*, în ed. cit., p. 225.

rinței"[1]. Pentru Ion Barbu, cum demonstrează și Marian Papahagi, poezia este „canonică deplasare în spirit" — dar canonicul oricît de stringent al formei nu reprezintă finalitatea, ci vehiculul propagării, *des-coperirii* sensului.

Pe Roderick Usher, arhetipul poetului, („aedica stirpe a Usherilor") Ion Barbu îl asimilează unui alt personaj poesc, Monos, determinativul „profil tombal" devenind astfel explicit. Finalul *Convorbirii lui Monos și Una (The Colloquy of Monos and Una)* este o insolită experiență a morții, a transferului treptat în unicitatea și imaterialitatea conceptelor de bază ale Ființei. Singurul eveniment ce-l mai leagă o clipă pe Monos de existența pămînteană este îngroparea deasupra sa a sicriului Unei, dar apoi și lumina strecurată cu acest prilej se stinge, Iubirea, penultima etapă în drumul spre desăvîrșire (ca și în *Veghea lui Roderick Usher)* își încetează și ea puterea. Piere orice semn al individualității, eroul dispare în nuditatea ideii de spațiu-timp: „Pentru ceea ce nu era — pentru ceea ce nu avea formă — pentru ceea ce nu gîndea — pentru ceea ce nu simțea — pentru ceea ce era lipsit de suflet, dar din care materia nu alcătuia nici o părticică — pentru tot acest nimic, și totuși pentru toată această eternitate, mormîntul era încă un cămin, iar corozivele ore — tovarăși."[2]

Locul unde fusese trupul devine Tiparul ideal — „the body itself" —, esența lucrului negat. Acest rol de morminte revine cuvintelor, ele absorbind realitatea în treptata lor constituire. Alfabetul este „alveolar", silabele, „prăpăstii", iar cuvîntul — însuși iadul —, care nu are aici semnificația hybris-ului prin cunoaștere (în lectura lui Marian Papahagi), nici a negației absolute (ca la Mallarmé), ci una pozitivă, de tezaurizare, pe alt plan, a lucrului, care dispare în cerul conceptelor, ca într-o gaură neagră a universului. Vidul este astfel expresia a ceea ce nu mai constituie un obiect al simțurilor, ci este o descoperire *(apo-kalyptein)* a minții.

---

[1] *Introducere* la volumul *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, 1980, p. 15. Antologie și Introducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasiliu.

[2] „For *that* which *was not* — for that which had no form — for that which had no thought — for that which had no sentience — for that which was soulless, yet ot which matter formed no portion — for all this nothingness, yet for all this immortality, the grave was still a home, and the corrosive hours, co-mates." (E.A. Poe, *Complete Tales and Poems*, Mladinska Knjiga — Ljubljana, 1966, p. 406.)

Scanned with OKEN Scanner

Printr-o lectură subtilă și profundă, Ion Barbu identifică obsesiile fundamentale ale operei poești, închiderea în sine a gîndirii oricărui mare scriitor: „verificarea gîndurilor iubite, pe căi închise și simple, ca lăncile unui triunghi". Sînt opere, pare să ne spună, care se limitează la alfabetul sau silabele cunoașterii, dar cele cu adevărat majore forțează „zidurile universului", ajungînd la demnitatea „cuvîntului complect", care este o „descoperire". Poezia *Corbul* s-ar rezuma la o „vidă enunciație", dacă nu s-ar ridica la formularea unui adevăr mai înalt. Care este, mai exact, conținutul cuvîntului „descoperire"?

Ni se pare că în discuție intră încă un text poesc, pe lîngă cele inventariate de Marian Papahagi, și chiar fundamental pentru înțelegerea prozei lui Barbu. La el trimite, în special, „faptul taumaturgic al Analysei" (de ce „taumaturgic" și de ce grafia etimologică a „Analysei", care se păstrează în engleză, dau nu și în limba română?), dar și „auzuri florale", „extremele pulverizări", „hore fericite ale ecourilor", opoziția Știință/„zidurile universului". La „analiza algebrică" se referă literal E. Poe în *Puterea cuvintelor* — un text definitoriu pentru gîndirea sa poetică și, se pare, cunoscut poetului român. Ideea acestui dialog între doi îngeri este că divinitatea a creat numai la început, această demnitate revenind acum „inteligențelor angelice"(poeților, care dau un fel de replică negativă creației originare). Cuvîntul divin ar fi produs vibrații care au imprimat eterului — în infinitele sale ondulații — viața tuturor ființelor actuale. Prin analiză algebrică, savanții pot calcula, într-un univers închis, consecințele fiecărui impuls transmis aerului de un gest, un cuvînt, dar numai „... o ființă cu o înțelegere infinită — una care să posede la perfecțiune analiza algebrică (...) ar putea urmări ondulațiile îndepărtate propagate asupra tuturor particulelor de materie — tot mai departe, producînd modificarea formelor vechi, sau, cu alte cuvinte, crearea de forme noi — pînă ce le descoperă reflectate — în fine, nonintuitiv, de tronul Minții Divine"[1]. Facultatea de a întoarce ființele (Lenore, Ulalume) în fantome, non-

[1] „... a being of infinite understanding — one to whom the perfection of the algebraic analysis lay unfolded — (...) might trace the remote undulations (...) upon all particles of matter — upward and onward for ever in their modification of old forms — or, in other words, in their creation of new — until he found them reflected — unimpressive at last — back from the throne of the Godhead." (E.A. Poe, *The Power of Words*, ed. cit. p. 196.)

Scanned with OKEN Scanner

substanțiale figuri ale limbajului („corbi întorși în ghirlande") îl aduce pe poet în ipostaza negativă a demiurgului. El este situat la celălalt capăt al Genezei — nadir față de zenit[1], întorcîndu-i demiurgului creațiile din Prima Zi, ridicînd „însumarea de harfe răsfirate", sau, precum în citatul reprodus mai sus din articolul despre Rimbaud: „la celălalt capăt al lanțului de efecte și de cauze" (adică ale Creațiunii, n.n.), „cele cinci sunete fundamentale ale limbajului dau — la Rimbaud — măsura imaginilor acelor zămisliri uriașe". Jocul poeziei, secund față de cel al materilizării Logosului, este „mai pur", mișcarea dinspre concret către spirit.[2]

Dincolo de aceste ecouri poești, Ion Barbu a dat însă și o „versificare" a amintitului dialog, căci astfel ne apare poezia sa intitulată *Solie*. Etimologic, înger (angelus — lat.) înseamnă „sol". Vocea pe care o auzim în poezie este deci a poetului definit, în spiritul lui Poe, ca o „inteligență angelică" cunoscătoare, ca și la Aristotel, a principiilor lucrurilor. Grafica primei strofe sugerează opoziția dintre zenitul Creațiunii, cînd divinitatea s-a desprins de sine, creînd lumea („hiatul adîncei nopți dintîi") și nadirul prezentului, ca o expansiune a undirii inițiale (modelul universului în expansiune prin care Poe, în *Eureka*, poem amintit de Barbu în același eseu despre Rimbaud, și al cărui titlu înseamnă „descoperire", îl anticipează pe Einstein):

Undire infinită, lăuntricul fior
Cînd Verbul, prăbușire năprasnică de tunet
În inimi și în lucruri vibra dominator...
Nebănuitul vuiet...

Păstrezi vreun răsunet
Tu, suflet prins de-o vrajă pe-al humei căpătîi,
Vreun crîmpei din vîlva ce neîncăpătoare
Cutreiera hiatul adîncei nopți dintîi?

În *Puterea cuvintelor*, „viziunea spirituală" („spiritual vision", ceea ce Barbu numește în *Veghea*... „spiritualitate a vederii") a Creatorului este provocată, împiedicîndu-se astfel

[1] „Dacă lumea reală există sub zenit, poezia, re-crearea lumii, trăiește în nadir." (Nicolae Manolescu, *Poetica lui Ion Barbu*, în *Contemporanul*, nr. 22, 28 mai 1965.)

[2] În legătură cu jocul secund al poeziei față de jocul prim al lumii, a se vedea și studiul lui Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, 1985, p. 117 și următoarele.

Scanned with OKEN Scanner

cunoașterea definitiv încheiată, de „continuitatea zidurilor de aur ale universului — puzderia de corpuri strălucitoare, pe care doar numărul a părut a le rezolva în unitate."[1] O imagine pe care Poe o reia, cu cîteva modificări, în *Manuscris găsit într-o sticlă* (traducere de Ion Vinea): „metereze de gheață, înălțîndu-se spre cerul pustiu, de parcă ar fi fost chiar pereții universului". Iată acum corespondentele barbiene din *Solie:* „E mult de cînd ecoul vestirii-n tine moare,/ De cînd, rigide ghețuri te-nlănțuie-mprejur;/ De cînd, un cer de neguri și-a prăvălit tavanul/ Pe-al zidurilor muced și colțuros contur.", precum și o combinație a celor două texte poești în *Veghea...:* „...avînd oroarea Polului Sud, prin alaiul strident, străveziu, dens desăvîrșit al zidurilor universului — în rituala, totuși, indigență a faptului celui mai stingher, înscris în vidul unei butelii — buretoasa, venerabila navă a Științei, forțează acest cer solidar".

Omul este claustrat între aceste ziduri — simboluri ale ignoranței și limitării sale, dar iată, poetul-înger coboară pentru a-l face să audă din nou „marea voce" a Creațiunii. Poezia este pentru Ion Barbu, așa cum o definește în interviul acordat lui Felix Aderca, „ecoul faptei creatoare", chiar dacă poetul îi adaugă „tonul gros și buf", ca „un element modern". Infinitatea materiei este însă benefică, întrucît ea oferă „resorturi infinite, cărora sufletul să le adauge setea de a cunoaște [o sete] care este pe veci de nestins în el — căci a o stinge ar însemna a distruge însăși esența sufletului"[2].

Pentru metafizica occidentală, face Jean-Louis Baudry[3] o interesantă constatare, cunoașterea poate fi reprezentată ca un con cu suprafața bazei vizibilă și cu vîrful situat undeva la infinit (Dumnezeu). Procesul de cunoaștere este „reurcarea tatonantă a traseelor care ar coborî continuu din vîrf spre bază (informația divină)". Pentru textualiști, suveran este Textul, reprezentat ca o suprafață infinită, lipsită de profunzime, în care se intersectează toate textele umanității. Pentru Ion Barbu, nu ni se pare valabil nici unul din

[1] „...the continuous golden walls of the universe — the walls of the myriads of the shining bodies that mere number has appeared to blend inte unity."

[2] „... infinite springs, at which the soul may ally the thirst to know which is for ever unquenchable within it — since to quench it, would be to extinguish the soul's self."

[3] Jean-Louis Baudry, *Scriitură, ficțiune, ideologie*, în volumul *Pentru o teorie a textului*, ed. cit., p. 235.

Scanned with OKEN Scanner

aceste modele. Ca și pentru Poe, divinitatea este un mobil inițial care nu mai are legătură cu viața universului. Suveran este Intelectul creator, ce poate fi reprezentat ca o figură geometrică plană, un circuit închis (heptagon, triunghi). Pe poetul nostru îl interesează altceva decît constituirea textului, pornind de la funcțiile semnificative minime (analogia cu alfabetul este pură figură de stil) și anume devenirea unui subiect cunoscător la modul vizionar („deplasare în spirit"). Pentru această rafinată experiență el folosește cuvîntul *Consistență*, al cărui sens îl găsim explicat într-un pasaj din același eseu despre Rimbaud: „Același dar — era cît pe-aci să spunem aceeași știință vizionară — se desfășoară în excepționala bucată a *Iluminațiilor*, *Geniu (Génie)*. Ea ne vestește nu atît domnia Frumosului sau a Binelui, cît aceea a unui principiu mai riguros: Adevărul *«străbătut de violențe noi»*; instaurarea unui mod imediat de gîndire, mod ce depășește *știința* ancilară și devine *consistență*.

Aceasta este și concluzia lui Poe în *Eureka*.

Astfel, prin scrisul său inspirat, el îi restituie științei caracterul sacru."[1]

Știința „ancilară" este aceea care are ca obiect ceva străin de sine, în vreme ce „consistența" — știință cu „caracter sacru" — se revendică acelui Nous al alexandrinilor: gîndire ce „stă pe loc", nu se îndreaptă în afară, își are toate resorturile în sine.

Să revenim în finalul *Veghei*... Acestei „Consistențe" îi sînt atribuite „două căi". Una este aceea de a pătrunde dincolo de aparențe, în lumea configurațiilor Ființei („Să descuiem acele încăperi oceanice..."). Cealaltă ar putea fi numită „cerul cristalelor transpus", căci „rituala totuși indigență a faptului celui mai stingher înscris în vidul unei butelii" se referă la scrierea manuscrisului, paralelă experienței cognitive în act *(Manuscris găsit într-o sticlă)*. Numai cuvintele („corbi întorși în ghirlande") aliază aedica stirpe a Usherilor „înnodatelor, geloaselor rase de jos". În derutanta sintagmă, Marian Papahagi citește „forțele elementare ale valurilor înnodate ce poartă nava Științei, geloase pe efortul prometeic de cunoaștere al omului"[2]. Noi credem că e vorba de cetele de îngeri căzuți, geloase pe divinitate, aspirînd ei înșiși la creație, ipoteză sprijinită și de continua-

[1] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 245.
[2] Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 106.

rea frazei: „singura proferare a iadului, acceptată vreodată sub ceruri". Iadul „corbilor ... în ghirlande" nu are nici semnificație morală, dar nici nu semnifică grafeme (Marin Mincu), ci pur și simplu negativitatea cuvîntului care pleacă înspre lume și o încorporează în propria substanță.

Variațiunile pe tema „florii" ne reîntorc la dialogul lui E. Poe, *Puterea cuvintelor*. Vorbind, unul din îngeri, Agathos (Binele), creează o stea „ale cărei flori strălucitoare sînt cele mai dragi din toate visele neîmplinite și ai cărei vulcani sînt pasiunile celei mai turbulente și mai profane inimi"[1]. Ion Barbu preia atît iconografia florală a poeziei („auzuri florale", „ghirlande") cît și ideea sorgintei ei vulcanice, profunde, inconștiente, ignorante de și distrugătoare pentru pămînt, în sens larg. Transcendentul romanticilor locuit de demiurg nu este înlocuit cu unul populat de „grafeme", „arhiscriitură", „semne" și alte concepte pe care semioticienii le fetișizează, acordîndu-le atributul divinității: „innomables", netransferabile în Logos. Ion Barbu propune un spectacol vizionar al conceptelor ce rezumă ființa sau o întorc în non-existența ce precede aruncarea Cuvîntului „complect" peste ape, pe care poetul îl des-coperă mental. Iată de ce îl asemuiește unui Anti-demiurg, un înger căzut, ceea ce îl aduce foarte aproape de Eminescu, cel din *Sărmanul Dionis*.

Dionis, similar arhitect al unei lumi proprii, simte și el, în pragul experienței inițiatice inspirate de un manuscris vechi, cum i se desparte ființa „într-o parte eternă și una trecătoare", ca și Ion Barbu în *Încheiere*. Cartea conține din șapte în șapte file formule și idei veșnice ca și Dumnezeu: cuvinte și formule rostite la facerea lumii (Eminescu nu este mai puțin orgolios decît Ion Barbu în privința forței demiurgice a limbajului). Dionis își invită iubita într-o lume depărtată de pămînt — „ca să nu ne mai avem în minte decît pe noi". Cei doi se contopesc parcă într-o ființă unică („visau același vis"). Proporțiile se inversează: pămîntul este transformat într-o mărgea la gîtul iubitei, o chintesență de ură, cum îi pare lui Dionis, în vreme ce el și Maria sînt chintesența iubirii. Cuvintele genezei din manuscrisul astronomic îi stîrnesc imaginația demiurgică: „Înzestrat cu o închipuire urieșească el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și dintr-un șir de munți au zidit domenicul său

[1] „Its brilliant flowers are the dearest of all unfulfilled dreams, and its raging volcanoes are the passions of the most turbulent and unhallowed of hearts."

palat."[1] Universul construit de mintea lui Dionis este monist, reunind creatorul și obiectul creației, în același timp existent și reflectat: „Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul se-adîncește în fundul apei". Comparațiile pun în lumină caracterul său fabricat, operă a lui *poeta artifex:* „flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe (...). Greieri răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă..." (naturalul este definit în termenii artificialului și nu invers). Ce gîndește Dionis, cetele de îngeri făptuiesc, unul din îngeri cîntă un cîntec pe care el îl prezice notă cu notă. Un singur lucru îi este interzis: a pătrunde dincolo de o poartă avînd deasupra un ochi de foc în triunghi peste care stă scris un proverb arab, reprezentînd o enigmă și pentru îngeri. A-l cunoaște pe Dumnezeu echivalează ambiției alchimiste a fabricării pietrei filosofale: „De ce vrei să scoți din aramă sunetul aurului?" „Închipuirea urieșească" l-a adus pe Dionis în ipostaza demiurgului, dar transferul ontologic este interzis. Gîndul că poate, în acest caz, este el însuși Dumnezeu îl aruncă în condiția sa anterioară, de locuitor, iar nu de posesor al pămîntului. Cei ce-și duc gîndul pînă la capăt sînt transformați, asemeni lui Ruben, în diavoli — „geloasele rase de jos" ale lui Ion Barbu. Romanticul Eminescu încearcă gustul frustrării, al imposibilei identificări cu absolutul, al mereu compromisei beatitudini a viziunii. Poetul modern, făcînd concurență demiurgului „în imaginea unor lumi probabile"[2], se instalează definitiv în iadul cuvintelor ca unică și legitimă îndeletnicire. Limbajul său edifică (afirmă) numai prin negație. Lumea creată de imaginația lui Dionis seamănă celei naturale; soarele negru („parentetic zenit") al lui Ion Barbu — mai apropiat de *sol niger* (prima etapă, *putrefactio*, disoluția empiricului) al alchimiștilor decît de soarele negru nervalian al imaginației — generează doar un cosmos de absențe („proferare a iadului"). Des-coperirea minții înseamnă apo-calipsa materiei. Autorul e poetician al anti-Creației și demiurg al anti-materiei. Cu specificația că, pentru Ion Barbu, acesta nu e gestul compensatoriu pentru pierderea

[1] Mihai Eminescu, *Geniu pustiu*, proză literară, Editura Minerva, 1966. Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu. prefață de Al. Piru, p. 61.

[2] I. Barbu, *De la geometrie la poezie* (interviu acordat lui I. Valerian), în ed. cit., p. 171.

vechilor certitudini și valori, ci orgolioasă, narcisistă afirmare a Intelectului.

Mandics G. identifică în simbolul nunții unul din nucleele de invarianță ale poeticii barbiene. Nu este vorba de o nuntă cosmică însă, de dionisiaca identificare cu Ființa (astrologia barbiană este pură figurație a nunții alchimice, culminînd cu apariția pietrei — operei — și comuniunea cu Intelectul divin), ci de logodna Intelectului cu Obiectul activității sale.

Dacă *Isarlîk* era o sumă de variațiuni pe tema nuntirii intelectului cu lumea, avînd drept prototip unirea Omului Primordial cu Natura, ciclul *Uvedenrode* începe cu frustrarea nunții, cu ilustrarea a ceea ce are realitatea în ea de „diferențiator schematic". Uciderea păunului — simbol al soarelui, mit al totalității — instituie un spațiu al dualităților ireconciliabile: Păunul, Binele, Unul-Totul, reunind splendoarea coloristică a fenomenalului și reflexele ei ideale („aburii alcoolului în ceașcă"), și „nebunul cu scufă" (ne-Bun), cu ochi *inegali* (diada Inegalului era pentru Platon sursă a multiplicității[1]). De la *omnes colores*, disipate în penajul păunului, se ajunge, în apoteoticul final, la restabilirea unității (lumina sinteză) și „egalității", identității spiritului cu sine însuși: „La soarele sfînt,/ Egal — acest cînt". Lumea materiei, avînd în ea spiritul contradicției și al funciarei inegalități cu sine, piere „pe butură"; numai cuvîntul poetic („capăt paralogic", opus „nebunului cu scufă", ce desemnează, probabil, rațiunea care disecă lucrurile) e dincolo de timp și „mode".

Același „gînd cretin" compromite și nunta din burgul șvab al următoarei poezii *(Paralel romantic)*, față de care balada Rigăi Crypto pare să aibă rolul unei justificări a imposibilei împăcări a contrariilor și împlinirii armoniei în lumea concretă.

Riga Crypto și lapona Enigel mai sună însă și ca o replică la faimoasa *Baladă a bătrînului marinar*, de Coleridge. „Subiectul" ambelor balade este înrămat în desfășurarea unei nunți concrete, lăsînd să transpară toată exuberanța trăirii în sfera senzorialului, sub incidența lui *aici* și *acum*. De fiecare dată i se împărtășește unuia din nuntași, „la spartul nunții", o experiență spirituală. Povestitorul trăiește într-o lume hrănită de înțelesuri mai adînci. Marinarul lui Cole-

[1] Aristotel, *Metafizica*, ed. cit., p. 456.

ridge are privirea arzătoare, stranie, a unui iluminat; menestrelul din *Riga Crypto...* este „trist", „mai aburit ca vinul vechi", posesor și mijlocitor al unei vechi și tainice înțelepciuni. Cu aceasta însă asemănările au fost epuizate. *Povestea bătrînului marinar* este ilustrarea unei viziuni panteiste, în virtutea căreia comuniunea cu întreaga fire, iubirea pentru formele cele mai umile ale naturii devin imperative categorice. Uciderea iresponsabilă a albatrosului — semn al ruperii de natură — îl aruncă pe marinar într-o experiență limită, pustietatea oceanului ucigaș și condamnarea la solitudine simbolizînd, de fapt, ariditatea sufletească a marinarului, singurătatea lui satanică, din care numai dovada renașterii spirituale — binecuvîntarea șerpilor de apă — îl salvează.

Ion Barbu ar putea fi, dimpotrivă, definit ca evanghelistul modern al salutarei căderi din paradis, grație căreia, prin cunoaștere, devine posibilă transferarea lumii în spirit. Tîlcul baladei rostite de menestrel nu e altul decît imposibila nuntire dintre sufletul omenesc, a cărui unicitate în decorul terestru este asociată de poet concepției hermetice a sufletului de origine astrală, și existența vegetativă, de nepătruns, a celei mai de jos specii de plante, între care se instituie drama unei categorice inecuații. Identificînd, pe bună dreptate, o temă gnostică în „dis-juncția materie-spirit, repudierea materiei infernale", Ioana Em. Petrescu afirmă că aceasta e „doar parțial" asimilată de Ion Barbu[1]: „...materia nu are, în viziunea sa, nimic din caracterul infernal sau derizoriu pe care i-l atribuie gnoza (...). Fîntîna tinereții (...) a descins în povești dintr-un arhetip mitic, ce o plasează în centrul paradisului, ca sursă comună a celor patru rîuri din Eden (...). «Crai Crypto, inimă ascunsă,» e așadar chip (cu rădăcini paradisiace, și nu infernale, ca-n gnoză) al eternității materiei plăpînd însomnurate. În aceste înfățișări ale ființei inocente, prin somnul căreia transpare ritmul respirației cosmice, se află una din sursele de mare poezie a operei lui Barbu."

Numai că tinerețea lui Crypto nu izvorăște din fîntîna edenică, ci ține de magie neagră (e opera unei „vrăjitoare mătărci", fructul unui pact luciferic, un secret faustic). Vorba sa e „ca o lamă de blestem", veninul lumii lui mustește „din străfunduri de blestem", gîndul îi este „pahar cu otravă", iar compania potrivită, „Laurul-Balaurul" și „măsă-

[1] Ioana Em. Petrescu, *Enigel, somnul cărnii și roata soarelui*, în *Viața Românească*, nr. 2/1988.

Scanned with OKEN Scanner

lariţa". Acestei figuraţii „paradisiace" nu-i mai lipseşte, socotim, decît ... pucioasa.

Numai sufletul omenesc îşi poate depăşi limitele prin încorporarea lumii în substanţa sa („sufletul-fîntînă" denotă o oglindire nu mecanică, ci creatoare, alimentată de izvorul miraculos al subiectivităţii), în vreme ce ciuperca este existenţă în sine şi pentru sine, sterilă („rigă spîn" însoţit de „eunucul lui bătrîn"), incapabilă de a surveni în deschisul Fiinţei, consumîndu-se în orizontul de nedepăşit al condiţiei sale: „Şi somn e carnea, se dezumflă,/ Dar vînt şi umbră iar o umflă...".

Dacă materia nu se poate spiritualiza, în schimb, spiritul se poate materializa, următoarea poezie, *Oul dogmatic*, transpunînd misterul în aceeaşi tonalitate oracular-parodică ce estompează, fără să anihileze, miticul la Ion Barbu. Modestul ou serveşte ca însăşi întruchiparea sensibilă a genezei, reverberare întîrziată în lumea sa microscopică, a nuntirii Spiritului cu apele primordiale: „Om uitător, ireversibil,/ Vezi Duhul Sfînt făcut sensibil?/ Precum atunci şi azi întocma:/ Mărunte lumi păstrează dogma./ / Să vezi, la bolţi, pe Sfîntul Duh/ Veghind vii ape fără stuh,/ Acest ou-simbol ţi-l aduc,/ Om şters, uituc."

Cosmogonia hermetică reintră în drepturi în *Ritmuri pentru nunţile necesare* — încă un poem care a inspirat o bogată exegeză, o lectură de referinţă rămînînd aceea a lui Cezar Baltag[1]. Spaţiul şi Timpul capătă şi aici dimensiuni mitice: „capăt al osiei-lumii" se asociază cu „ceas alb, concis al minunii" — timp *kairos*, al oportunităţii, iar omul redevine Anthropos, cu trup pămîntesc („An al Geei, închisoare"), înlănţuit de Natură, şi cu suflet astral (Roata Venerei, inimii, şi Roata capului, Mercur). Nous demiurg este anonimul Soare. Poezia se defineşte ca recurs — „retrogradare analitică" — la „timpul retrograd" al genezei. Intelectul (Mercur) şi lumea (Astarteea, fecioara lumii) sînt mirii unei noi concepţii imaculate, sub semnul Soarelui — marele geometru al cosmosului hermetic — şi ultima treaptă — *solificatio* — a procesului alchimic. Între cerul şi pămîntul acestui univers monist se întind ombilicale curcubeie. De la „neagra damă Miriam", succesiunea culorilor este tradiţională: albul uranic al „mărilor lactee" şi verdele — Pămîn-

[1] Cezar Baltag, *Nupţiala cunoaştere*, în *România literară*, nr. 12, 1970.

tul transformat în pură esență onirică, — „abur“ — se dizolvă în auriul „cămării Soarelui“, iar Firida ce scîntee/eteree“ transformă versul mai explicit din *Cînd va veni declinul* — „Firida unde arde cu foc nestins Divinul“ — în sunet etern reverberat al Creațiunii. Se pare că opțiunile lui Ion Barbu pentru întocmirea unicului său volum au avut în vedere nu frumusețea în sine a imaginilor, ci măsura în care a reușit să le încorporeze în materialul sonor al poemului.[1]

Modelul astrologic alchimic este și mai evident în *Paznicii*, unde sînt prezente doar cele șapte planete tradiționale, culminînd cu nunta lunii și soarelui. E menționată chiar și *aqua permanens*, din care provin și în care se întorc toate lucrurile: „al lumii rîu static de lapte“.

Construcția perfect simetrică a acestui ciclu, desemnînd *spațiul ideal al Poeziei*, începe să devină aparentă: primele trei poezii erau ilustrări ale nunții compromise în lumea fenomenală, într-un fel însă și ale unui deliberat divorț, ca act preliminar al unui proces de inițiere. Al doilea triptic — *Oul dogmatic*, *Ritmuri...* și *Paznicii* — proclamă nunta Intelectului, nu cu lumea de aparențe sau de regnuri inferioare ale pămîntului, ci cu una purificată, de esențe. În fine, ultimele trei poezii alcătuiesc un fel de „metodologie“ a transpunerii „cerului cristalelor“, reprezentînd alegorii ale creației poetice, momentul sintezei.

Mai întîi, construirea formei *(Înfățișare)*, care prin arabescurile sale să creeze iluzia profunzimii. „Pudră“, „mască“, „coc“, „volute“ — semnificantul — sînt proiectate pe verticalitatea sensului: „să prindă/perucii de argint — un encefal“. Gustul ermetizant ce a stat la baza alcătuirii unicului volum al poetului face ca lectura lui să fie ușurată de comparația cu variante sau cu poeziile omise, care sînt mai explicite. „Fii domnului statură luminoasă“, prin analogie cu „Statura ta turnată în luminos argint“ *(Luntrea)*, pare să se adreseze Intelectului. În *Luntrea*, Gîndul este „îndurerat, nesigur și silnic Lohengrin“, ca și îndărătnicul menestrel din *Riga Crypto...*, în retragere față de freamătul lumii și totuși părăsind fără tragere de inimă „ținutul veșnic al nunții dealtădată“. Nunta cu senzorialul trebuie însă curmată, cavalerul în armură trezind amintirea asceticelor ordine medie-

[1] „...individualitatea, noțională, a cuvîntului, (...) topită în aceea fonetică, a versului.“ (I. Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, în ed.cit., p. 200.)

Scanned with OKEN Scanner

vale, pornite în cruciadele restabilirii adevăratei credințe. Aceeași călătorie de Hyperion în cerul propriu este invocată și în *Înfățișare*, detașarea romanticului cedînd însă spiritualismului activ al războinicilor medievali („Să-ți fie brațul spadă bătăioasă/ Și ochiul: disc lunar lunecător").

Cu *Falduri*, Ion Barbu atinge una din culmile artei sale, performanța vizînd mai ales metrica, materializînd fidel ritmul gîndirii poetice și succesiunea imaginilor. Este încă un exemplu de „undire" maximă barbiană, căci, în prelucrarea temei poești, el face să reverbereze un alt topos aedic: lumea ca teatru. Motivul dublului devine la Ion Barbu chiar simbolul condiției umane ca dualitate a existenței în natură și autoreflectare în spirit, ceea ce declanșează visul reintegrării: „Somn mult, din plușuri. Vid în stal./ Vegherea sticlei, drept cortină./ Îndepărtat, ca-ntr-o odihnă/ Din membre limpezi, o, cristal!/ Sub mături, fluturi și urituri/ Mort — chipul meu, pe crengi de gituri./ Un glas din ceruri, cere:— Dacă/ Ai face-oglinzile să tacă?". Stalul este gol, iar cortina de sticlă; spectacolul este unul pe care mintea omenească și-l oferă sieși ca dihotomie percepție/ gîndire. Sinucigîndu-se, William Wilson face să dispară dualitatea caracteristică lumii naturale. Intrarea în textul operei (cei șase spini sînt sunetele numelor personajului, iar „pătrată Spanie pe-o hartă" sugerează caracterul convențional al limbajului" și bidimensionalitatea universului livresc)[1] săvîrșește miracolul fuziunii prezenței concrete (semnificant) și a imaginii mentale (sens). Intrarea în durata textului primește un corelativ mitic (crucificarea, fin evocată de „spini") al crimei și resurecției operate de Verb. Numărul „șase" este „cantitatea ideală", unificatoare, adăugată realităților concrete ale celor două nume ale personajului, prin care acestea sînt aduse la un numitor comun. Întrezărim aici tot o influență poescă: „...nenumăratele ziduri ale universului, pe care numai numărul a părut a le rezolva în unitate" *(Puterea cuvintelor)*.

În fine, arta poetică ce încheie întregul ciclu circumscrie un alt spațiu ideal botezat, ca orice utopie, cu un nume in-

[1] În *Evoluția poeziei lirice...* întîlnim „pătrata patrie a lui Gongora" — mărturisind afinitatea poetului cu arta manieristă, identificarea respectivului spațiu geografic cu o anume permanență a spiritului căutător: «nebunie de hidalgo». Acest al doilea sens este, probabil, prezent aici: lupta lui William Wilson cu o himeră — neantul imaginii sale reflectate — și donquijotesca ambiție a sintezei: exterior/ interior, corp/gîndire, materie/ideal.

Scanned with OKEN Scanner

ventat, cu deliberat sunet artificial: *Uvedenrode*[1]. Rîpa gasteropodelor reprezintă un fel de tărîm al mumelor, văi seminale în deplinele armonii ale existenței nediferențiate de sine. Uvedenrode este un Eden — „peste timp" și „sub timp", prin urmare etern, în afara timpului concret —, iar „ceas în cristalin" ne pregătește pentru o nouă epifanie. Apariția castei Geraldine este însoțită de imaginile alegorice ale poeticului la Ion Barbu: arabescuri florale („cununa înflorită a lirei"), domnia intelectului, frigiditatea: „Dantelele sale/ Ca floarea de zale,/ Prin brațele ei/ Ghețari în idei...". Cîntecul acestei noi personificări a fecioarei lumii se adresează, ca și al laponei Enigel, soarelui, într-o reciprocă, egală *oglindire*. Partea a doua a poeziei a fost uneori interpretată în opoziție cu începutul (Dinu Pillat[2]), dar, de fapt, cum indică și punctuația, se continuă definirea poeziei: „ordonată spiră" (recuperarea realului pe plan conceptual), „Sunet/Fruct de liră" (diferența cod/limbaj finit); „capăt paralogic" (permutările și toate licențele limbajului poetic față de cel convențional); „leagăn mitologic" (miracolul nașterii cuvîntului seamănă nașterii lui Isus, „din șetrele mari"). Verbul (cavală) sonorizează (ca și „vibrătoare tobă", „sonoră vale" etc) mareea Intelectului („cal de val" ca și „Cap clădit/ Din val oprit", „calmă creastă intrată prin ogradă", „inegală creastă" dusă-n „țara lui norvegă") către lumea inteligibilelor. El întoarce lumea „sub timp, sub mode", într-o infrarealitate atemporală, corespunzînd suprarealității olimpiene a Ideilor mume. Cuvîntul poetic este corespondentul material al acelor „existențe embrionare" din Uvedenrode (arhetipuri proiectate în materie): „O cal de val/ Peste cavală/ Cu varul deasupra-n spirală!"

Simbolul gasteropodei este anunțat deja în poezia care deschide volumul, singura independentă: *După melci*. În melc vedem esența ultimă a realității, lucrul în sine, la care nu poate ajunge decît omul („Cheamă omul să-l dezgroape"), conform unui adevăr interior însă, fără valabilitate în lumea fenomenală. Poezia este, de fapt, construită pe dihotomia

---

[1] Eden Rode: „Eden defrișat", dar nu subscriem opiniei lui Mandics G. (*op. cit.*, p. 330) că această sintagmă s-ar referi „la Pămînt, la «Valea Plîngerii» — spațiu de existență de după alungarea din Eden",ci, dimpotrivă, Eden readus la suprafață, sau emisie luminoasă captată în alambicul poeziei după „defrișarea", „des-coperirea", „des-cîntarea" Fizicii.

[2] Dinu Pillat, *Prefață* la Ion Barbu, *Versuri și proză*, ed. cit., p. XXV.

a fi/a părea (*păresimi* este mai puțin arbitrar decît „pare"): „Ai crezut în vorba mea/Prefăcută... Ea glumea!" Ieșirea din latență produce moartea, de fapt esențele nu se pot materializa. Cuvîntul este singurul care poate tezauriza esența ultimă a lucrului, dar dialectica sa îl ucide pentru universul empiric. Cuvîntul produce *moartea* existentului natural pe care îl păstrează *negat*, *nemanifestat*. Divorțul de realitate explică „irealitatea" poeziei, scopul ei depășește Fizica imediată și întîmplătoare. Camera eroului, cufundată în moliciunile poești ale somnului, comunicînd cu exteriorul doar prin transparența geamului (prin reflectare) constituie acel recurent spațiu interior al lui Ion Barbu, luminat doar de focul sobei (*Fosfor citind la propria lumină*, cum sună titlul unui poem de W. Stevens). Arta este un simulacru al realității; dansul penelor imită ninsoarea de afară. Hornul îl pune pe poet în corespondență cu o lume a umbrelor, ce-și cern în vatră „leasa ochilor verzui" — „verde, ca veridica lumină a filonului nocturn, visul"[1] — fantomatica lor cernere anulînd realitățile palpabile. De la foc (imaginație), poetul vine la geam (momentul reflexiv al creației, al „metodizării delirului"). Sticla e petecită de gheață (grila deformatoare aplicată realului). Prin ea, ninsoarea seamănă cu „cepi de arbagic" — ceapa fără miez fiind corespondentul „buf" al trandafirului lui Rilke (numai petale, pură interioritate). Nu simțurile, ci facultățile metaforice operează asupra obiectului percepției, colorîndu-l mitic. Eroului i se pare că podul lumii s-a prăbușit peste case și că aude plînsul babei Dochia. Poetul retrogradează lumea *in illo tempore*, al haosului ce precede Facerea, prin des-cîntecul pre-făcut (des-cîntarea: inversarea materializării Logosului și pre-geneza). Remarcabilă sinteza temporală operată aici de Barbu: momentul calendaristic (hotarul iarnă/primăvară, pragul regenerării naturii), începutul etnic (referirea la Baba Dochia, o legendă din vremea lui Traian) și timpul metafizic, al haosului primordial, de dinaintea geometriei cosmosului (podul lumii surpat). Comunicarea cu exteriorul este acum complet obturată: „Iar acum, cînd focu-i stins,/ Hornul nins." Așa cum se astupă *hornul*, îngheață, grație descîntecului și *cornul* melcului („ciunt", el rămîne prizonier al cochiliei, pură interioritate). Poetul și-l ia acum la sine („Sus în pod/ (Tot lîngă mine)"), împlinindu-și visul contopirii enunțat ante-

[1] I. Barbu, *Legenda și somnul în poezia lui Blaga*, ed. cit., p. 219.

rior („Am fi doi s-alegem pene" — pană de scris?). Dincolo de „tonul gros și buf", răzbate „ecoul faptei creatoare"[1] — în „zbor invers". „Lumea e o cîntare" afirmă Blaga, iar poetul se împlinește în mijlocul ei; Ion Barbu, dimpotrivă, o *des-cîntă*. Cuvîntul purificat (cochilie al cărei conținut a fost distrus) se află iarăși *la demiurg*-ul poet, iar el e chiar cuvîntul, gata de a fi aruncat „pod" peste ape.

În ciclul *Joc secund*, deși mai concrete, referirile mitice nu sînt constitutive. Căci noi nu citim în acest prim ciclu al volumului, în linia lui Mandics György, o istorie a omului din vremea cavernelor pînă la cultul soarelui (zenitul cunoașterii)[2] Lipsită de aspirație convergentă, poezia devine mai curînd o „metodă", o strategie a permanentei anulări a sensului, a oricărui univers constituit, rămînînd să plutească într-o perpetuă indeterminare.

Ion Barbu aplică în această ultimă etapă a creației sale principiul algebrei axiomatice: „Ideea pe care ne-o facem în mod obișnuit despre algebră este aceea de *știință a calculului* (...). Calculul înseamnă însă atît (darea unui) *domeniu* cît și *operație*. Algebra în care acești doi termeni intră în titluri egale este *algebra axiomatică*. Ea apare ca o introducere a Analizei (de altfel, în literatura mai veche, este chiar astfel numită) și se deosebește de aceasta numai prin absența noțiunii de continuitate. *Algebra axiomatică* e o abstracțiune a algebrei algoritmice. Ea reține *operația în sine*, indiferent de orice idee de reprezentare, de orice domeniu căruia operația să i se aplice. Domeniul intervine numai ca mulțime abstractă și numai în măsura în care relațiile determinate de operații organizează mulțimea. Totul se reduce astfel la aspectul structural. Orice reprezentare este eliminată... Așa fiind, operațiile matematice, golite de conținutul lor cantitativ, devin asimilabile între ele, reductibile la scheme unice. O primă problemă a Algebrei Axiomatice este enumerarea completă a acestor scheme comune tuturor ramurilor matematicii, în ordinea generalității lor."[3]

„Enumerarea completă a schemelor" poeziei barbiene și-a propus-o exegetul său de formație matematică, Man-

[1] *Felix Aderca: De vorbă cu Ion Barbu (Zece ani de poezie)*, în Ion Barbu, *Versuri și proză*, ed. cit., p. 177.
[2] Mandics Györgi; *op. cit.*, p 271.
[3] Dan Barbilian, *Algebra axiomatică*, Editura didactică și pedagogică, 1988, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

dics György, intuind însăși esența, principiul de structurare a acestei poezii, modul ei constitutiv, articulațiile gîndirii poetice. Căci nu e vorba doar de arhetipuri ale gîndirii, valabile în cazul oricărui creator și care fac deliciul tematiștilor, ci de *o metodă*, de principiu deliberat de creație și de finalitate a actului creator. Relevîndu-i „instinctul algebric", „rigurozitatea gausiană", Mandics G. făcea în privința lui Ion Barbu următoarea observație de finețe: „Nici un poet, exceptînd unul matematician, nu s-ar fi apucat să-și rescrie versurile bine formulate și sugestive, din considerente de simetrizare și invariantizare."[1] Existența seriilor de „cupluri polarizate ce se determină reciproc sub aspect semantic" a fost, recunoaște Mandics, impecabil demonstrată încă de Al. Philippide. Noi am adăuga că nu e nouă nici interpretarea „nonreprezentativă" a poeziei barbiene. În *Poetica lui Ion Barbu*, eseu apărut în *Contemporanul* din 28 mai 1965, Nicolae Manolescu atrăgea deja atenția asupra non-peisagismului, asupra valorii de negație a demersului barbian, în raport cu lumea fenomenală: „Abstrasă din efemer, din «ceas», poezia e un «joc secund» mai pur, o realitate sublimată, esențială. Ea pleacă, firește, din viață, dintr-o trăire, emoție; dar nu se confundă cu viața, constituindu-se ca un univers secund, posibil, ca un «mîntuit azur». Acest univers se ridică pe anularea, pe «înecarea» celuilalt, nu e, cu alte cuvinte, opera lui, are un sens propriu, intern, care-l justifică."

Nu e mai puțin adevărat însă că în domeniul „aplicativ" — al explorării consecințelor acestor premise teoretice — Mandics G., care dispunea de o similară formație matematică și umanistă, a putut oferi, pe baza schemelor lui de invarianță, interpretarea cea mai riguroasă, mai coerentă și mai plauzibilă, cel puțin a primului ciclu (și ultimul, cronologic) din volumul *Joc secund*. Dar dacă „principiul expresiei minim suficiente" este „unul cu totul extraartistic"[2], nu depășim oare cu *Joc secund* domeniul artei ca experiență umană integratoare? Abstractizarea (un alt caz, în literatura română, este Daniel Turcea și, pe alocuri, Sorin Mărculescu) comportă în poezie riscuri mai mari decît în cazul artelor plastice. Prin comparație cu *Isarlîk* și *Uvedenrode*, *Joc secund* ni se pare inferior, arid, excesiv de criptic uneori, oferind cititorului mai curînd plăcerea dezlegătorului de

[1] Mandics György, *op. cit.*, p. 262.
[2] *Ibidem*, p. 262.

coduri. Lipsește savoarea lingvistică a *Isarlîk*-ului, lipsește muzicalitatea celui de-al doilea ciclu. Poeticitatea, ca și adresabilitatea acestui gen de poezie scade simțitor, întrucît e greu de aflat cititorul în al cărui subconștient să se fi amalgamat sedimentele umaniste și reprezentările matematice, oricît le-ar considera Platon de... înnăscute. Imageria e adesea nepermis de eteroclită (ca în *Secol:* creste de păsări, steme, *soare voit* (?), pajuri, secere, zid ars, ierburi, cimbruri ...), de disonantă *(rîu încuiat, ger mutat)*, sau lipsită de grație *(sub raze deget șters înting)*. Altminteri, spațiul abstract al simbolisticii coloristice alchimice îl regăsim și aici. În *Secol*, de exemplu, faza *nigredo* („Chemi zidul ars cu ierburile cimbruri") este anulată de *albedo* („Anularea unor albe timpuri") a argintului, precedînd aurul luminii: „Sub arginții muntelui orbit" (probabil Kohinor, muntele de lumină, menționat în *Cucerire:* „Vom încrusta viziunii aprinsul Kohinor/ Și vom lăsa ca ochiul de foc să ne orbească").

Incinerarea materiei și apariția pietrei (nigredo-albedo) servesc drept metaforă a Cărții: „Un saturat de sens, poros infoliu./ Ca fruntea vinului cotoarele roșesc/ Dar soarele pe muchii scurs — de doliu". Verdele, culoarea ce precede imediat apariția pietrei, servește, în continuare, drept corelativ metaforic al lumii creației (șvabii verzi, Moscova verde, „iarba mea din toate mai frumoasă"). Poemul *Mod*, din care am selectat ultima sintagmă, reia cîteva toposuri barbiene, într-o manieră mult înstrăinată: viziunea geometrizantă a poetului („Și ochiul, unghi",), actul luciferic al creației („noroasă pata-aceasta de infern"), ecoul apocaliptic al edificării noului pămînt al creației: „și lumea aceasta — nouă", pe locul celei fenomenale, tridimensionale, anulate de Verb. („Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid"). Chiar titlurile acestor poezii sînt semnificative în sensul *metodei* poetice: *Timbru*, *Mod*, *Dioptrie*, *Statură*, *Desen pentru cort* — calități timbrale, sau dimensionale, iar nu substanțe. Poetul oferă „desenul pentru cort" (în accepțiunea biblică, dar nu templul unei credințe anume — o pură funcție proiectivă). „Toată inspirația lui are un caracter vrăjitoresc, intuitiv, mistic și misterios", comenta Al. A. Philippide debutul lui Ion Barbu în volum. În realitate, poetul nu comunică vreo experiență particulară, vreo trăire personală, religioasă

[1] Al. A. Philippide: *Ion Barbu „Joc secund,"* în *Adevărul literar și artistic*, 5 ian., 1930.

Scanned with OKEN Scanner

sau metafizică, ci construiește cu rigoare geometrică însăși *Ideea* de poezie, folosind materiale atît de eteroclite, încît să-și piardă orice sprijin referențial. De altfel, această poetică transpare limpede încă din *Timbru:* nu „durerea *divizată*" (într-o versiune anterioară, „durerea fiecăruia"), adică durerea pămîntească a fiecărui individ, ci durerea infinit mai abstractă, a *diviziunii* mitice, originare, a platonicei despărțiri de starea edenică a Androginului („... cînd răsare/ din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum") împrumută acestei poezii timbrul ei special. Saltul din cel mai umil plan terestru (aproape idilic grigorescian, cu o luncă, un fluier) în plan mitic se petrece prin intervenția Intelectului abstractor. În arta poetică ce prefațează ciclul, jocul secund al creației poetice, ca răspuns al creației mitice originare, antrenează ideea de *grup:* reuniune de elemente, între care se stabilesc mai multe relații, printre care și aceea de *identitate:* ab=ba. Privind „scrisul apei", poetul deduce lumea pe baza unei răsturnări speculare. Anulînd diviziunea, disperbaza unei răsturnări speculare. Anulînd diviziunea, disperbaza unei răsturnări speculare. Anulînd diviziunea, disperba

ginației). Mai înainte *(Desen pentru cort)*, întîlnisem drept corelativ al cărții „litere ca turnul țuguiate". În *Edict*, simbolica Moscovă, oraș nordic — spațiul *temenos* al creației — are și ea o mie de turle și antrenează o dublă simbolizare coloristică: verdele alchimic al lapis-ului și alb-negrul paginii de carte (tabla de șah). Poetul transferă astfel luna din plan uranic în realitatea lui textuală.

Sumarul studiu al raportărilor mitice din opera lui Ion Barbu — care, accentuăm, nu au valoare ontologică, ci analogică — ne-a condus la o lectură inversă a volumului *Joc secund*, deși subscriem opiniei lui Ov. S. Crohmălniceanu[1] că ordinea pieselor incluse de autor nu e deloc întîmplătoare. După „recursul la metoda" din *După melci*, cele trei cicluri par menite să ilustreze „puterile" Verbului: de a nega lumea fenomenală, transformînd-o într-un „joc secund", purificator, și de restituire a demnității demiurgiei originare, *ab nihilo;* de a se autocontempla și defini ca nuntire a ideii și sensibilului *(Uvedenrode)* și, în fine, de a redescoperi și imortaliza un spațiu spiritual *(Isarlîk)*. „Ordonata spiră" a Cuvîntului sfîrșește într-un *temenos* al Poeziei.

ÎN LOC DE CONCLUZIE

Citindu-l pe Lucian Blaga, ne vin în minte versurile poetului celtic Daniel Jones din *Anatema* privitoare la sculptura catedralei Chartres:

Tehnică, într-adevăr — dar și mai mult:
Zeul încă se mai cumpănește
în oamenii-statui[2]

Pentru Ion Barbu, miturile nu mai au existență reală; Sacralitatea universului blagian dispare într-un univers de figuri ale limbajului dar care, prin ecourile unei consacrate iconografii mitice, prezente în intertextualitatea operei, proiectează totuși o imagine metaforic-simbolică a universului nostru spiritual.

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 456.
[2] „O yes, technique — but much more:/ the god still is balanced/ in the man-stones".

Scanned with OKEN Scanner

Ion Barbu se manifestă încă o dată paradoxal. Pe de o parte, el metamorfozează, pînă la a face de nerecunoscut, sau calchiază mituri consacrate, pe de alta, dublează meditația asupra scrierii poemului, care este cel mai adesea provincia sa, de un fel de pantomimă mitică. În acest scop el se întoarce la timpurile cînd miturile aveau existență reală, dar într-o manieră cît se poate de neortodoxă. Focalizînd mituri diverse în forme plurisemantice, operînd un fel de simbioză sau reducție la arhetip sau schemă funcțională, Ion Barbu realizează de fapt o metamitologie, dar nu în sensul atribuit de Roland Barthes termenului, în binecunoscuta sa *Mythologies (Le mythe, aujourd'hui)* de mitificare, creare a unui mit artificial[1], producînd vidarea mitului tradițional, transformarea sa în semn. „Ultrasemnificația" mitului de tip tradițional nu este distrusă, ci potențată, prin condensare și esențializare. Ion Barbu nu procedează ca majoritatea confraților contemporani nici în privința inventării de noi mituri specifice epocii moderne, sau a adoptării celor de circulație. El este în această privință un conservator, reîntorcîndu-se în timpurile magice ale omenirii, fără intenții demolatorii sau relativizante. „Totul poate, așadar, să reprezinte un mit? Da, așa cred, căci universul este infinit sugestiv"[2]. Dar exemplul de mit modern pe care-l dă Roland Barthes în lucrarea amintită — un tînăr negru în uniformă executînd salutul militar —, mitul imperialismului francez, al atașamentului tuturor supușilor Franței fără deosebire — nu mai reprezintă un mit în sens tradițional, ca trans-semnificație, ci este, de fapt, o reducție la simbol. Tendința desacralizantă a poeziei moderne lipsește la Ion Barbu, al cărui demers este exact opus: nu extinderea conceptului asupra unor noi zone ale realului, ci regresia spre sîmburele mitic al tuturor mitologiilor. Casta Geraldine, înfășurată de nouă ori în zale gasteropodale *(Uvedenrode)*, este un mod barbian de plasticizare a miticei concepții imaculate, ca și Fecioara Lucifer născîndu-l pe Mercur *(Ritmuri...)* sau Brimo pe Brimos *(Dionisiacă)*. Castitatea fertilelor sale fecioare se revendică acelei „virginități a tuturor Fecioarelor din lumea zeilor greci (care) nu e antropomorfică ci o calitate a elementului primar ne-

[1] Roland Barthes, *Mythologies*, ed. cit., p. 222.
[2] „Tout peut donc être mythe? Oui, je le crois, car l'univers este infiniment suggestif". (*Ibidem*, p. 215.)

adulterat ce le-a dat naștere"[1]. În *Dionisiacă*, poetul reproduce strigătul hierofantului din misterele eleusine[2]: „...e-aproape timpul, de-a pururi sfînt cînd iară/ Biruitoarea Brimo va naște pe Brimos..." Comentînd mitul, G.G. Jung observă ambiguitatea referinței primului nume. El o desemnează pe Demeter, dar și Persephone apare cu acest nume. Brimos poate fi Persephone renăscută, dar și fiul acesteia. Identitatea mamă/fiică sugerează astfel „etern repetatul început al vieții *(timpul de-a pururi sfînt*, n.n.), reuniunea mamă, fiică și copilul acesteia într-o unitate plină de semnificație: continuitatea într-o neîntreruptă succesiune de nașteri"[3]. Ideea trebuie să-l fi atras pe Ion Barbu cel puțin tot atît cît paralelismul fonetic (secvența fonetică *Brimos* derivată din Brimo), căci menționarea menadei evocă încă un mit, al lui Dionis, fiul Persephonei, cel sfîrtecat și renăscut ca Zagreus. Nașterea și renașterea devin astfel evenimentul unic al existenței, reprezentarea ei cea mai cuprinzătoare.

Tot la Eleusis, menționează C.G. Jung în lucrarea amintită (Eleusis semnifică locul nașterii, cf. aceluiași autor), se obișnuia, în timpul misterelor, să se arate un bob de grîu: „Fiecare bob de grîu și fiecare fecioară conține, se poate spune, toți descendenții săi — o infinită succesiune de mame și fiice în unul"[4]. Nu este „oul dogmatic", nunta sfîntă a lui Barbu, un asemenea abis al nucleului?

Dacă Ion Barbu renunță la veșmîntul tradițional al miturilor, creînd forme noi, aceasta nu este pentru a le distruge conținutul arhetipal, ci pentru a le potența simbolistica. Poetul are tendința de a transfera miturile din sfera ontologiei în aceea a gnoseologiei.

---

[1] „...the virginity of all the Kores in the world of the Greek gods is not anthropomorphic but a quality of the unadulterated primal element which had given her birth". (C.G Jung and C. Kerenyi: *Essays on a Science of Mythology*, Princeton University Press, 1973, p. 150.)

[2] „The great goddess has borne a sacred child: Brimo has borne Brimos" (Marea zeiță a născut un copil sacru: Brimo l-a născut pe Brimos) — C.G. Jung și C. Kerenyi, *op. cit.*, p. 143.

[3] ...everlasting repeated beginning of life, united mother, daughter and child in a single unit pregnant with meaning: continuity in an uninterrupted sequence of births." (C.G. Jung, and C. Kerenyi, *op. cit.*, p. 144.)

[4] „Every grain of wheat and every maiden contains, as it were, all its descendents and all her descendents — an infinite series of mothers and daughters in one." (C.G. Jung and C. Kerenyi, *op. cit.*, p. 153.)

Scanned with OKEN Scanner

Finalitatea demersului blagian în raport cu realitatea este dezmărginirea, suprema identificare cu tot ceea ce există, propunînd arhetipuri ale totalității, de la cea mai umilă existență mundană, la Marele Anonim.

Discursul liric barbian inversează acest traiect, în sensul regresiei spre ochiul interior al Intelectului autoreflectat.

Metaforele blagiene sînt un scurtcircuit al ideii; semnificantul se dizolvă în procesul eliberării sensului.

Semnul barbian seamănă unei surse de curent alternativ, căci sensul „cuvîntului complect" nu ne face să uităm nici alfabetul, nici silabele constituirii sale. Forța comunicării sensului este gîndită ca direct proporțională cu labirinticul desen al formei. Sofisticata prelucrare a limbajului are menirea de a ne face să întîrziem asupra semnificantului în care se maturizează concomitent sensul, precum celebra navă a lui Edgar Poe care începe să crească odată cu trupul marinarului. Ideea depersonalizării în procesul de creație vine la Ion Barbu tocmai din conștiința specificității și rezistenței opuse de legile materialului de care se servește. Opera este funcție a limbajului, o tensiune între sens și semnificant. (În legătură cu *Veghea lui Roderick Usher*, autorul se declară mulțumit mai ales de „adevărul care izbutește să se exprime", ca și cum ar fi spectator la constituirea textului.)

Depersonalizarea blagiană are o cu totul altă semnificație: opera este funcție a subconștientului creator, în care se manifestă o prezență de ordin spiritual, metafizic.

Și într-un caz și în celălalt, însă, nu este vorba de o realitate ontologic diferită, care să constituie obiectul artei, ci de același existent, care cade sub incidența categoriilor abisale (Lucian Blaga) sau ale inteligibilului (Ion Barbu).

Formalismul modern inaugurat de Mallarmé comportă atîtea nuanțe diferite — fiind chiar imposibilă stabilirea unei identități de fond — încît cel puțin o precizare trebuie făcută, în cazul lui Ion Barbu. Referindu-se la concepția hegeliană a limbajului ca acel ceva ce ne sustrage din lumea simțurilor, proiectîndu-ne în alta de sensuri (*Conferințele de la Jena*, 1803—1804), Gerlad L. Bruns (*Modern Poetry and the Idea of Language*) face următoarea comparație cu Mallarmé: „La Mallarmé, descoperim doar latura pur negativă a procesului hegelian. „Ideea pură" nu este un locus

al inteligibilității, ci absolut lipsită de conținut (asemănătoare purei abstracții hegeliene a Ființei și Nimicului)."[1]

Ion Barbu este, în această privință, un hegelian, avînd, mai curînd decît convingerea purismului estetic, conștiința matematicianului cu privire la specificitatea obiectului său[2].

Funcția cuvîntului nu s-a redus la forma închisă a unui semn lipsit de referent și conținut, o *diferențiere* în raport cu restul semnelor din sistem. Verbul barbian încă își mai revendică un caracter sacru, asemenea Primului Cuvînt aruncat peste ape.

Atît pentru Lucian Blaga, cît și pentru Ion Barbu, semnul modernismului îl dă accentul pe limbaj, dar în vreme ce, pentru primul, acesta are rol întemeietor, materializînd o lume specific umană în deschisul căreia să apară Ființa în esența ei, pentru cel de-al doilea, limbajul e o sumă de operațiuni independente ale unui spirit parmenidian, conceput ca unica realitate. Afinitățile receptorului pot merge către una sau cealaltă ipostază a creatorului modern și, odată cu domolirea exceselor moderniste, tot mai mulți consideră că viziunea imaginativă a realului e superioară tratării, oricît de fanteziste, a imaginarului — dar, firește, judecata de valoare privește în ultima instanță opera în sine, gradul ei de realizare în funcție de ceea ce își propune.

Polaritatea structurilor artistice ale celor doi mari autori interbelici — care au exercitat cea mai fertilă influență în perioada postbelică — se manifestă paradoxal atunci cînd avem în vedere „lumea" operei lor. Raporturile se inversează.

Dată fiind formația autorului, opera lui Lucian Blaga aspiră în ea mișcarea de idei a epocii, unele în stare născîndă, altele gîndite poate independent de mari filosofi ai timpului. Tematica operei lui Lucian Blaga este specific modernă, ilustrînd acea convergență a literaturii și filosofiei ce-i constituie axa.

---

[1] „...in Malarmé we discover only the purely negative side of the Hegelian process. The „pure idea" is not a locus of intelligibility but utterly without content (like Hegel's pure abstraction of Being and Nothing)". (Gerald L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*, ed. cit., Part Tree. *The Language of Poetry and the Being of the World.)*

[2] „Ce distinge umanismul matematic de umanismul clasic? În două vorbe: o anume modestie de spirit și supunerea la obiect. O formațiune matematică, chiar dacă se valorifică literar, aduce un anume respect pentru condițiile create în afară de noi, pentru colaborarea cu materialul dat." (Ion Barbu, text publicat postum, reprodus de Marin Mincu în *op. cit.*, p. 8.)

Scanned with OKEN Scanner

Universul în care se mişcă Ion Barbu, cu o asemenea îndrăzneală formală încît a putut fi desemnat — nu fără îndreptăţire — drept un precursor al poeticii textualiste, aparţine ca figuraţie unui univers cît se poate de tradiţional — cîteva toposuri ale aedului dintotdeauna. De la Platon şi Aristotel, de la Permenide sau cultura alexandrină, trecînd prin toate epocile baroce—inclusiv a post-modernismului—, „ochiul de senin oţel" al poeziei lui Ion Barbu s-ar fi putut deschide oricînd în timp.

MIRAJUL CĂRŢII. UNICITATE ŞI CANON

(Sorin Mărculescu)

Aşa cum se restructurează în volumul intitulat *Carte singură*, poezia lui Sorin Mărculescu ne apare ca o „extremală" a intranzitivităţii cărţii. Nicăieri, în poezia română, nu mai aflăm o asemenea obsedantă construcţie; un sistem poetic absorbant al tuturor liniilor de forţă ale operei, care este în acelaşi timp revenire asupra unei teme în numeroase variaţiuni şi progresie interioară. Experimentul este evident în permanentul efort de translaţie a ideii în forme simbolice, fie că e vorba de arhitectura cărţii (admirabil comentată de Dan C. Mihăilescu în *Postfaţa* la volum[1]), de elementele prozodice (sonoritate, ritm, metrică), ori de punerea în pagină *(Micrologiile)*.

Începutul şi sfîrşitul *Cărţii...* sînt simetrice: ultima poezie este negativul celei dintîi, iar penultima, citirea răsturnată a celei de a doua. Litera *S* îşi începe aventura în marea de semne cu primul cuvînt, iar în final semnează numele autorului, ori îndeplineşte, poate, o funcţie magică — altă obsesie textualistă! — imitînd spirala devenirii sau şarpele Leviathan, simbol al eternităţii.

Fără emfază, progresînd mai curînd prin torente imagistice decît în matca alegoriei oraculare, poezia lui Sorin Mărculescu are, totuşi, un caracter iniţiatic, revendicîndu-se, ca viziune, textelor sacre, de la Imnele Vedice la logiile gnosticilor, şi chiar vechilor *saga* ale triburilor germanice, întrucît dicţiunea — unică în literatura noastră — se bizuie în primul rînd pe ritm şi aliteraţie. Punctuaţia lipseşte, cuvintele, ca explozii omogene ale unui unic Cuvînt originar,

[1] Sorin Mărculescu, *Carte singură*. Cu o postfaţă de Dan C. Mihăilescu, Editura Cartea Românească, 1987.

plutesc liber în rama textului. Mai puțin decît un fapt lingvistic, creația este însă pentru poet construcție a unui univers posibil, al cărui model poate fi reprezentat ca o infinită succesiune de implozii: „cel luminat în sine plutind și țîșnind/ din adîncuri de sine". Divinii și muritorii, nașterea și moartea, ființa și neființa alcătuiesc, ca la poetul irlandez W.B. Yeats, un dublu vortex.

Asemănările ce se pot stabili între cei doi poeți sînt, de altfel, numeroase. Ne întrebăm, totuși, dacă la mijloc e o influență directă, ori mai curînd faptul că ambii sînt marcați de contactul cu mitologia indiană. Dansul cosmic, amintind de roata cu Șiva în centru, dualitatea zeu/om (cel ce doarme și cel ce străbate ciclul vieții la Yeats, „cel ce e" și „cel ce pare" la Sorin Mărculescu), pădurea labirintică, emblemă a eternității, ciclitatea încărnare/dematerializare, centrul lumii ca o coincidență a nașterii și anihilării încă nu epuizează seria analogiilor. Dublul arbore yeatsian — al vieții și al morții — îl întîlnim încă din debutul *Cărții*... (vîscul ceresc aprins și arțarul pal, corespondentul său mundan) ca și ipoteza existenței unei lumi adiacente în care timpul se deapănă în sens invers: „și cînd în lumi noi seve s-au aprins/ tremurători de moarte ne-am cuprins" — paralel cu „și-n golul negru peste răni aprins/ tremurători de viață ne-am cuprins".

Deosebirile țin de funcționalitatea unei imagerii aproximativ comune.

Poezia lui Yeats este metamitologică; a lui Sorin Mărculescu, vizionară. Poetul nostru procedează ca un „abstractor", în chiar sensul barbian al cuvîntului. Nunta uranic/pămîntesc („a tresărit coapsa pădurilor/ și sînii gliei au răsărit către cer/ fulgerul s-a surpat în potir și nuntă/ a fost —") are un caracter anonim. Chiar și atunci cînd personifică, Sorin Mărculescu rămîne în cadrul unor structuri cu caracter de generalitate: „cel de sus a cunoscut-o pe cea de jos". La cine se referă? Natura hermeticilor? Fecioara Maria? Leda? Geea? Scenariul poate fi aplicat tuturor cosmogoniilor. Zeul („cel ce e", din nou cît se poate de abstract) se desparte de sine, generînd lumea fenomenală: „a lunecat cel ce e prin copil/ gîndurile lui sunt noapte și zi/ el însuși se caută în scrînciobul lumilor..." *(Cel ce e)*. Între cele două lumi — reale (în sens metafizic) și derivate — se stabilește o relație de perfectă complementaritate. Zeul este alfa și omega, începutul și sfîrșitul, paranteză a vieții gîndite ca

Scanned with OKEN Scanner

ignoranță și rătăcire de esența unică și creatoare: „el este copilul dar nu îi e margine/ îi este începutul și sfîrșitul/ dar nu și ghemul de neștire dintre ele".

Pentru Yeats, supraomenescul se definește ca suprema *coincidentia oppositorum:* „death-in-life and life-in-death" (moarte-în-viață și viață-în-moarte). La Sorin Mărculescu, întîlnim mai curînd un fel de procesualitate cosmică: „el se poate dezdoi și răsfira/ poate trece în frunze și-n oameni/ în racle și-n mucegaiuri umbratice/ el e viața vie a morții eu moartea vie a vieții...". Viclenia Timpului este corespondentul mărculescian al vicleniei Rațiunii la Hegel: „pămînt părăsit// rai lunar// la mijloc timpul/ vulpe mută" *(Micrologii*, I).

Un procedeu frecvent este acela al amalgamării mai multor mituri, ca, de exemplu, mitul frînghiei de aur prin care Zeus trage înapoi lucrurile la el și mitul cristic: „și cel ce e a găsit copilul de cer atîrnat/ și cerul cu chingi legănat de vid într-o iesle/ și sămînța nimicului înrămată în carne/ și carnea împuiată în duh și-n cuvînt..." Spre deosebire de Yeats, poetul nostru nu mitizează lumea de fiecare zi, nu urmărește — ceea ce îi atribuia lui T.S. Eliot — „a regăsi (...) harul principiului transcendent, pierdut în bîlbîielile grotești ale unei omeniri bolnave de uitare de sine"[1], deși și el definește undeva pămîntul ca un „pîntec amnezic". Procedeul său amintește mai curînd de al gnosticilor (de la care și preia simbolistica erotică a vieții cosmice), prin amestecul de mit, știință și filosofie. La Sorin Mărculescu întîlnim atît „arzătoarea oră perfectă", focul viu al lumii, embrionul originar plutind peste apele primordiale, dar și o foarte modernă teorie cosmogonică: „vidul se umplea cu roiuri de praf" *(Imnul 24)*. Și rodia ce o condamnă pe Persephone la viața în Hades, dar și supernovele muribunde: „soarele cade în sine și răsare în rodiile/ pulberii novelor..." Și mitul frînghiei zeului, ca un cordon ombilical al pămîntului („foamea sutelor de frînghii/ spînzurate prin altare/ setea brațelor mirene/ și a zalelor călare... leagăn turlei o liană/ mîini de cuvioși unește/ le însailă le-ascunde/ le petrece îngerește" — *Între pajiște și turlă)*, dar și gurile negre ale universului, absorbind materia într-un presupus univers paralel: „Sorbul/ găurii negre/ pîndă.../// pîndă dar să aflăm/

[1] T.S. Eliot, *Patru cvartete*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Univers 1971, p. 5.

din pîlnii întoarse de vid/ numele frunților noastre/ pe care-n ritul opus/ alți tu ni le-nchid" *(Micrologii, XIV)*.

Imagistica monistă și vizionară este oarecum familiară: muntele revelației (și „muntele de lumină", celebrul Kohinor), turnul ascezei și purificării, șarpele Leviathan, unicornul, frînghia în cer, vortexul, copacul, roata, dansul. Noutatea constă în maniera sincretică prin care autorul le fuzionează, realizînd explozive concentrări de sensuri. Un vers de genul „Păcătuind cu domnul în femeia rostogolită-n timp rotund de tigri" este produsul unei astfel de contaminări șocante și atît de dense încît refuză parafraza. În asemenea cazuri, Sorin Mărculescu se apropie de contemporanul său Cezar Baltag, dar în vreme ce acesta din urmă se menține tot timpul în zodia unei claritați solare, primul este cel mai adesea un saturnian, cum bine observă Dan C. Mihăilescu. Stilul său oscilează între obscuritatea voită și transparența unei ultrasemnificații — ca și cum sensul ar avea nevoie de o perioadă de gestație printre aglutinantele relații ale cuvintelor. Uneori avem impresia că ele sînt într-adevăr „cuvinte rătăcite într-un regat de lucruri", o amorfă proliferare în care treptat-treptat se înstăpînește ordinea. Poetul devine atunci un păstor, vameș, zaraf, un mijlocitor — Hermes —, iar cuvintele „ferestre" lasă să izbucnească lumina sensului.

În ciuda opiniei curente, Sorin Mărculescu ne apare mai puțin ca un *poeta artifex*, cît unul care, lăsîndu-se în voia asociațiilor subconștientului, redescoperă pe cont propriu o simbolistică arhetipală. Ne îndoim, de exemplu, că următoarele versuri sînt îndatorate spectacolului poesc al universului din *Manuscris găsit într-o sticlă* (cu soarele strălucind peste meterezele de gheață și cu vortexul polului, opus emisiei solare), cît unei similare activități imaginative: „..sufletele zgribulite ale zeilor desperecheați /exilați în unghiuri avare de sloi între brațele razelor/ soarele nu e numai în soare ci-n prelungirea/ firelor de căldură în pretutindeni nici unul la fel/ în geruri diferențiate sau în canicule pentru fiecare deget/ și poate soarele începe-n răspăr din cîmpiile spațiului/ unde bîntuie geruri..." *(Imnul 23)*.

Dacă ar fi să ne reprezentăm grafic traiectul demersului mărculescian, acesta ar fi mandala. Universul său imaginar se caracterizează atît prin paralelism (arbore reflectat), cît și ca miraj al rotunjimilor perfecte, dans cosmic („mutat

Scanned with OKEN Scanner

după soare"), epifanie în circumferință a nucleului demiurg (locuit de „cel ce e și doarme" — Șiva —, unica existență reală, visînd lumea de aparențe): „cînd te-arăți îmbrăcat în copaci/ și-n agonii paralele să cad/ ca sorii din tine..." Eul individual este și emanație (eon uitat și visînd să fie reaspirat, „sete de umbră evadată din trup"), dar și hiat interior, conștientizare a lui Elohim-arbore căruia-i înmuguresc ochii conștiinței.

Putem astfel vorbi de un radicalism al dialecticii; poezia este locul geometric al tuturor contrariilor. Fidela dedublare a vocii lirice face ca geneza de la mineral la spiritual *(Imnele 2—23)* să fie contracarată de figurația apocaliptică. Stînca rodește în spice, dar în același timp Secerătorul universal strînge „lapidara (în sens etimologic, de piatră) recoltă"; devenirea universală angajează deopotrivă „coeziuni și risipe", dematerializări și închegări, ca un univers continuu întors pe dos — un permanent transfer între materie și energie demiurgică. În sistemul de referință al operei, o sintagmă de genul „amurgul adamic" nu reprezintă o contradicție logică, ci o emblemă. Sfîrșitul și începutul, logic și grafic, coincid, eul individual, întîrziată epifanie a sîmburelui originar, cere să fie reabsorbit: „ademenește-mă/ ademenește-mă// copacii curg unul/ într-altul spre cedrul/ de flacără/ adulmecă-mă adulmecă-mă// crește adîncul spre tine în/ uterul tot mai crispat al/ luminii/ oarba scînteie străvede// tu sunt". Contrariile întreținînd alchimia cosmică și cameleonismul artei, urmînd metamorfozele realului, fac obiectul acestei poezii posedate de pasiunea exhaustivității. Căci cine poate regresa dincolo de „nepunct himeric" ori de „timp punctiform de săgeată"? Cine poate călători mai departe în reunirea contrariilor decît indică această logodnă a efemerului și ultimelor configurații imuabile: „și vecia fulgului de zăpadă se stinge-n mandale"?

De veghe la hotarul între lumi, poetul vînează ecourile mundane ale creațiunii, „prinzînd într-un eon apele începutului". Ca și la Ion Barbu, poezia, departe de a juca un rol ancilar în raport cu realul, instituie o „spiritualitate a vizualității"; văzul este fertil, făptuind un adevărat mister euharistic: „pîine și sînge sînt ochii deschiși". Spiritualul nu este mișcare spre exterior, ci moment al interiorității. Omul înzestrat cu conștiință apare la fel de înstrăinat de centrul generator ca și universul orb de sine. Poetul nu mai așteaptă, precum Hölderlin, semnele zeilor; divinii sînt

invita ți a „ospăta vin și pămînt“ — organicul se resoarbe în circuitul său anonim. Se afirmă în această poezie nu un orgolios ochi demiurgic, ci un mediator pasiv, golit de propria subiectivitate, lăsîndu-se invadat de alteritatea lucrurilor. Sorin Mărculescu este autorul unei experiențe limită în direcția depersonalizării, a transformării sale într-un instrument al realizării de sine a unei conștiințe universale. Nu în sensul unei experiențe mistice, ci al efortului de a regîndi lumea asemenea anticilor, care se situau în fața universului, nu ca persoane particulare, ci ca uriașe semne de întrebare asupra misterului ce le-a dat naștere deopotrivă: „păienjenișul inextricabil al gîndului evadat din om și restituit tot mai mult/ obîrșiilor lăuntrice ale universului“.

Regresiunea umanului în mineral este simetrizată de elevația lucrurilor, nașterea și moartea fiind fața și reversul aceleiași medalii. Percepția realității ca sumă a două mișcări simultane și contrare polarizează imagistica *Imnurilor* — un adevărat epos al devenirii universale. Dominantele îi sînt vibrația, migrația, transformarea. Locuitor și nu contemplator al sferei, Sorin Mărculescu nu impune repere. Dacă într-un *Imn* declară cu trufie „eram zeu pe creștetul munților“, în altul citim „mint profeții care se închină munților“ și asistăm la o aglomerare de imagini ale curgerii și ale văii — un fel de „rîpă Uvedenrode“ —, ca fiind mai aproape de nucleul generator. Importantă e doar depășirea limitelor, cuprinderea înălțimilor și abisurilor existenței și însușirea unei arte a ceea ce s-ar putea numi „a gîndi împreună“. Cu conștiința ancestrală a forței regeneratoare a vieții, poetul acordă cuplului o importanță primordială. Mitul nașterii imprimă unul din sensurile devenirii în întruparea lui *spiritus mundi* în generații ce perpetuează latura diurnă a existenței *(Cel ce e)*, iar altul complementar în modestul embrion individual plutind în lichidul amniotic, amintind de apele primordiale: „pruncu-și amintește drumul/ într-un pumn străvechi de apă“ *(Balade IV)*.

Mișcarea regresivă aduce neofitul în punctul zero al existenței, în întunericul fecund al genezei: „Dumnezeu peste lumi poate pluti“. În „golurile de lumi mai rotunde ca desăvîrșirea“, se poate descoperi configurația armonioasă a sferei, căci zeul este însuși principiul activ, formator, mîna ce zidește femeia într-o brâncușiană coloană a infinitului: „trup de femeie jertfit cu părul și genunchii tresărind/ toată pătrunsă de tot ondulînd neînceputul și veacul/

sînii de bolți și modularea de șold a Căii Lactee/... și femeia prin spații destinsă carne de val așteptînd/ se încolăcește tăcută pe sine și se desface/ totdeauna înaltă totdeauna-n culesul amurgului darnic / pretutindeni ea însăși dar cu totul val zămislit și pierdut / totul poate începe oricînd și totul de pe acum e sfîrșit..." *(Imnul 19)*. Imnurile genezei îi prilejuiesc lui Sorin Mărculescu memorabile formulări ale viziunii moniste[1]: „totul tăcînd totul vibrînd în sine însuși deplin oricînd". În deplina unitate, agent, atribut, obiect sînt, ca la Eliot, identice: „caii își poartă în ei caleașca și drumurile și goana", „cai de-ntuneric ce-nghit drumuri și roți laolaltă". Substanța și entelehia se confundă: „unde substanța s-a dizolvat în propria-i voință". Manierismul rafinat al poetului aglomerează serii sinonimice ale rotundului, adîncindu-le în plan fonetic prin predominanța șuierătoarelor, în cel morfologic prin reflexive, în cel sintactic prin construcții impersonale: „și cerul fecund sieși întors"; „și-și pătrund înăuntru în măruntaie de jar nechezîndu-și goana"; „norii rotunzi își plouă singuri cîmpiile ceții și sorii"; „între clopotul de jos și de sus așteptîndu-se pururi să sune". Răsturnînd mitologiile, poetul își definește zeul nu ca atotștiutorul, ci ca existență oarbă: „n-au răsărit de nicăieri tulpini cu muguri de ochi / Elohim nu se știe..." Apariția spiritului distruge armonia primordială: „dintr-o dată s-au frînt scripeții clipelor desăvîrșite". Dedublarea în existență inconștientă de sine și în Cuvînt revelator prilejuiește menționarea — deliberată? — a parabolei barbiene a melcului descîntat: „Elohim s-a întins în așternut și pometii verzui i-au înmugurit/ lujeri au dat pretutindeni în lumi din picioarele melcilor/ au tremurat sîmburii de ochi însingurați de bănuială și taină/ melcii au fost descîntați și cuvîntul iscat." *(Imnul 13)*. Cuvîntul întemeietor și infinit reverberant („undirea verbului simplu") este unic și consubstanțial cu Ființa (Elohim). În *Imnul 15*, Logosul apare deja înstrăinat în pluralitatea cuvintelor limbajului omenesc, dar păstrîndu-și valențe transcendente: „cuvintele au fost ferestre între regnuri". Degradarea Cuvîntului în cuvinte este paralelă cu decăderea și înstrăinarea lui Elohim în oameni: „neam de zei propășit din moarte în moarte și din uitare-n uitare / sub copacul veșnicei aduceri-aminte". Instrumentul platonic al accesului

[1] Realitatea monadică prefigurată nu e dialectică, ci metafizică, reflectată de universul poetic al cărții grație consubstanțialității cuvîntului cu Logosul.

la copacul îngemănat al Vieții și Memoriei va fi Poezia, căci noul eveniment major al acestei originale cosmogonii este apariția cîntărețului orfic, în imnul median *(Imnul 23)*. Între verticalitatea țesăturii cosmice — căderea din sîmburele originar — și orizontalitatea vieții sociale („regii pămîntului adorm și se trezesc orizontali"), poetul e cel care instituie o „nouă măsură de-a curmezișul lucrurilor și firii", ficțiunile sale încununînd creația. Figura creatorului focalizează o pluralitate de imagini apoteotice. El este Orfeu („cîntărețul din harfă rupînd / tăcerea verticală a corzilor de lumină"); un barbian restituitor al esențelor („și soare ajunge aici abia în coeziuni și risipe / filtrare întoarsă și restituită" — model cosmogonic prefigurat de Poe în *Eureka* și alte proze și reluat de Ion Barbu); un zeu care desparte apele („ne-am închinat țesătorului și harfistului / lumile s-au legănat într-o parte și-n alta"); un Prometeu intervenind în ordinea lucrurilor („să ne închinăm țesătorului și harfistului siluitori"). El reinstaurează monismul. Cetatea cuvîntului — „de lumină și de pînză", dublu articulată, sens și țesătură, copiază esența Logosului: „fibră unificată de cuvinte și gesturi". În locul haosului „zidit de zei" (ca și la Blake, divinitatea este inferioară imaginației poetice), omul își clădește căminul, zidind lumile „în formele omenești".

Cu această construcție heideggeriană, ne-am fi așteptat ca poetul să-și încheie apoteotic demersul. Artistul e însă un spirit doctrinar, avînd obsesia circularității. Tot ceea ce s-a clădit se surpă în sine, urmînd sensul descendent al scripetelui universal. Cu *Imnul 31* (reversul *Imnului 13)*, ne reîntoarcem în timpul ce precede Creațiunea: „noaptea e grea de mare / arborii ard în sînge / Doamne suavul haos / iar ți l-ai dat".

Aparent șocante, epitetele lui Sorin Mărculescu nu sînt și ininteligibile sau gratuite. „*Suavul* haos" sau „cămașa / *fraged*-vorace-a zeiței" sau „blestemul *fraged* al / vechilor ape" (sublinierile noastre) sînt repetate afirmări ale caracterului inefabil și inalterabil al elementelor primordiale.

Imnurile oferă întregii poezii a lui Sorin Mărculescu un fel de vertebră (e justificată prin urmare redistribuirea lor pe tot cuprinsul *Cărții...)*, o structură cu caracter de generalitate. Celelalte poezii urmează aceeași ciclitate: „nașterea mea întru tine sub altfel de ceruri și ape". Acest „altfel" privește mai ales stilul și registrul imagistic, care suferă une-

Scanned with OKEN Scanner

ori o radicală stilizare. Nu știm cine altcineva a mers atît de departe în literatură în crearea unui întreg univers de simboluri geometrice. *Sîmbure bolnav* pare într-adevăr o parafrază geometrică a *Imnurilor*. Istoria spiritului e aceea a desprinderii din unitatea sferei și a căderii în dimensiuni limitatoare: „... alunec și cad cubic copac adunat și desăvîrșit / pipăind cerul cu muchii și vîrfuri și navigînd estimp / / putere plin rostogolită. tu încă îți petreci / pe drumul mieilor egal făptura întreagă / bilă de fildeș...“ *(Sîmbure bolnav)*. Dualitatea natură / spirit fiind plasticizată prin configurațiile sferei și cubului, activitatea poetică va fi aceea de a restabili „un consens de cosmosuri“. Brâncușienele imagini ale sferei fisurate interior („pacea a două emisfere de broaște țestoase“, „carapacea simetrică a cerului“ etc.) nu au perfecțiunea sferei inițiale, „fără hiat“, din care spiritul a căzut în capcana singurătății ca un sîmbure „copt din fruct afară“, dar opera de artă e totuși o construcție armonioasă, ce-și conține subiectul, obiectivîndu-l: „ce har peren ce trainică-mbinare / de cărămizi și arhitecți într-una“.

Poezia lui Sorin Mărculescu trădează existența unei subterane tensiuni: între aspirația spre *coincidentia oppositorum* și caracterul fatal secvențial al realizării. Autorul încearcă să o rezolve imprimîndu-i un caracter ciclic, sieși suficient, ca o planetă ori un ovoid: Ca și *El Gahel*, titlurile capitolelor din *Carte singură* se pot citi la infinit: *Urne și nunți — Locul sîmburelui — Nunți și urne*. Poezia pierde lichidul amniotic al raportării la real, ori la un alt reper exterior devenirii sale, contemplîndu-se în aurul propriei lumini.

Scanned with OKEN Scanner

II

UTOPIA MONISTĂ

NICHITA STĂNESCU SAU „HEMOGRAFIA"

Aparent ireconciliabile, orfismul și hermetismul, în acceptiunea pe care le-am acordat-o comentîndu-i pe Lucian Blaga și pe Ion Barbu, se bizuie totuși pe două presupoziții comune: existența dublului domeniu (material/ideal) și statutul privilegiat al limbajului, considerat superior și opus ideii de real. Deosebirea esențială ține de raportarea la o instanță exterioară universului operei. Artistul orfic se află într-o relație activă, armonizatoare sau chiar întemeietoare, în sens spiritual, față de „pămîntul" existenței sale, în a cărui ordine intervine mesianic. Demersul său este unul de tip revelat, celălalt pol al lui punîndu-l în legătură cu o ordine supramundană. Limbajul se bizuie mai ales pe metaforă, iar „lumea" operei suferă o dublă racordare: înspre real și dinspre misterul existențial. Mediator este timpul *kairos:* intersecție a istoriei reale cu mitul.

Hermeticul neagă orice instanță exterioară operei; opera se retrage în sine, refuzînd raportul cu lumea impură, a fenomenelor, în vreme ce miturile sînt încorporate ca simple figuri ale limbajului, lipsite de referent real. Orgolios, poetul își asemuiește lucrarea cu aceea a lui Lucifer, făcînd concurență demiurgului. Caracteristic este refuzul semnificației, distrugerea deliberată a luminozității sensului, fie prin obscurizare, fie, dimpotrivă, prin ambiguizare (polisemie).

Din punctul de vedere al transcendenței limbajului, un al treilea tip de discurs ni se pare a fi acela de tip monist, ilustrat de cîțiva din poeții reprezentativi ai anilor șaizeci. Modelul dual al existenței face loc unei ființări unice, ce se revendică fie ideii hegeliene (Nichita Stănescu), fie Logosului

Scanned with OKEN Scanner

heraclitean (Cezar Baltag), fie unei superioare sinteze a naționalului și universalului, istoriei și mitului (Aurel Rău), fie cuvîntului ioanic (Florin Mugur).

Menționarea lui Heraclit nu este întîmplătoare. Întocmai ca în zorii istoriei, eul se recunoaște solidar cu întregul univers, proiectîndu-și într-o sferă fără fisură întreaga sa realitate ontologică și axiologică, ființa sa naturală și artificială, pămîntul pe care-l locuiește și valorile antropomorfe.

Contrar celor care văd în exploziva generație șaizeci un moment de revenire la tradiția interbelică, nouă ni se pare că, în multe privințe, ea reprezintă mai degrabă o ruptură, evidentă și în afinitățile elective. Se constată o îndepărtare de tirania modelelor franceze și germane și orientarea, mai ales în ceea ce privește poezia meditativă, către anglo-americani, a căror viziune asupra lumii, de la Shakespeare și Blake pînă la Yeats, Eliot și Pound (excepție face, evident, romantismul) este una de tip monist.

În cazul lui Nichita Stănescu, monismul se asociază cu obsesia rupturii — nu numai ca eveniment identificabil al conștiinței, precum des invocata dedublare a lumii pentru copilul care învață să scrie, ci ca stare de spirit și premisă a creației de valori —, ceea ce ar putea părea paradoxal, dacă nu am avea în vedere climatul în care debutează și faptul că, în cadrul generației sale, precum odinioară Blaga, el este cel mai sensibil la progresele științelor, lăsînd mărturii ale unor preocupări ce depășesc nivelul comun privind mecanica quantelor, structura materiei și chiar ultimele speculații cosmogonice. Nichita Stănescu e martorul încetățenirii unui mod nou de a gîndi universul și conceptele filosofice fundamentale, asupra conștiinței comune producîndu-se impactul tîrziu al teoriilor care au revoluționat științele (mai ales fizica și astronomia) în primele trei decenii ale secolului. Omenirea se desparte treptat de modurile de gîndire euclidian-newtoniene adînc înrădăcinate. Se modifică toate presupozițiile noastre fundamentale cu privire la spațiu, timp, materie, mișcare, energie și cauzalitate. Căci ce este *Laus Ptolemaei*, dacă nu denunțarea șocului produs în conștiință de desprinderea intelectului uman din „scutecul nașterii sale" — din sfera bunului simț și a percepției imediate? Cîte dislocări ale omului în univers nu se produseseră însă după Copernic? Dezobișnuirea de psihologia „regelui creațiunii" se radicalizează în secolul nostru cînd, la scurt interval, soarele

însuşi este exilat într-o poziţie mai degrabă periferică în Calea Lactee (Shapely), după care şi aceasta se pierde printre nenumăratele galaxii ale universului cunoscut (Baade). Omul ocupă acum o poziţie oarecare, identificabilă cu oricare alta. Căci „ruptură" nu înseamnă, în cazul lui Nichita Stănescu experienţă tragică, ci dezobişnuire de un mod de gîndire anterior, salt al conştiinţei, ce primeşte valenţe estetice. „Ideea de frumos este de fapt o idee de despărţire"[1] scrie poetul în *Respirări*, definind arta în cadrul unui sistem mai larg, ce angajează fiinţa umană problematică. Încurajat de elemente ale fizicii contemporane (cum ar fi echivalarea masei cu energia) ce par să confirme intuiţii străvechi, intelectul speculativ se lansează în ademenitoare ipoteze: „Transformarea luminii în existenţă şi transformarea existenţei în lumină... poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă[2]?"

Modelul cosmic al celor *11 elegii*, cu accentul pus pe devenirea infinită, concordă cu noul tablou al universului — nu omogen şi cu simetrie sferică, ci dinamic şi incomplet. Structura corpuscular-chinetică a luminii modifică şi ideea de timp unidimensional. Iată-l pe Nichita Stănescu vorbind acum de „posibilităţi"[3] ale materiei, nu de structuri stabile şi unice, în vreme ce „trecerea de la o formă la conţinut" în actul artistic angajează un foarte modern concept, al „creaţiei de concret, de materie"[4]. Spaţializarea timpului şi temporalizarea spaţiului inspiră o bună parte din imaginarul stănescian. Se poate vorbi chiar de un izomorfism lingvistic, poetul operînd o similară fuziune între categoriile limbii — *nomina* şi *verba*. Termeni ştiinţifici şi aluzii mitice coexistă nestingherit. În această privinţă, poetul pare să-l fi urmat pe Vasile Pârvan, care şi-a susţinut concepţia energetistă apelînd la elemente tradiţionale ale gîndirii mitice. Influenţa exercitată de acest filosof asupra lui Nichita Stănescu poate face obiectul unui studiu în sine; pe noi însă ne interesează doar înrudirile în marginea teoriei despre similaritatea structurală a macro- şi microcosmosului şi izomorfismul materiei şi formelor de conştiinţă. În lumina ei, „biet(ul) organism terestru" nu reprezintă decît „o manifestare a marilor energii

[1] Nichita Stănescu, *Respirări*, Editura Sport-Turism, 1982, p. 42.
[2] *Ibidem*, p. 88.
[3] *Ibidem*, p. 168.
[4] „Actul artistic suportă trecerea de la formă la conţinut, ca pe un fenomen al creaţiei de concret, de materie." (*Ibidem*, p. 144.)

universale care se încorporează în trupul așa de fraged al acestei vieți de o clipă, făcînd-o să participe la acțiunea și devenirea spiritului și formelor cosmice"[1]. Își face loc „o etică mai largă, înglobînd nu numai omul, ci însăși viața"[2]. Mitul literei Aleph, dintr-o poezie a lui Nichita Stănescu, traduce nostalgia unui univers antropomorf, structurat după modelul uman atît în plan fizic, cît și spiritual. Și ideea că trebuie să existe în spațiul natural un cristal sau o moleculă care să reproducă structura celui mai drag vers din Eminescu — „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată"[3] — își are, fără îndoială, sorgintea tot într-un precept pârvanian, acela al izomorfismului: „cristalele materiei minerale și catedralele spiritului religios și artistic omenesc sunt una și aceeași energie cosmică — concretizată ritmic"[4].

Înlocuind Ideea hegeliană printr-o „potență energetică cvasi-infinită", Vasile Pârvan face loc, în teoria sa, formelor „armoniei și simetriei, de cristalizare analoagă celei a materiei inerte, trecute de la focul solar la răceala spațiilor interstelare (care) vor căpăta și ele conștiință de sine, vor deveni idei".[5] Pentru Nichita Stănescu, între ființă și rostirea ei există un continuum bazat nu numai pe consubstanțialitate, dar și pe izomorfism. Cuvintele sînt definite ca „umbră de aur în conștiință, pe care o aruncă structura materiei (...), echivalent sonor al materiei, trecut însă și prin ecranul conștiinței"[6]. Mai mult decît atît, dată fiind analiza discontinuă a degradării vitezei luminii de către simțurile noastre, literatura și arta, în general, ar avea tocmai menirea de a desființa hiatusurile din zona conștiinței, de a face posibilă o cunoaștere totală: „Orice obiect este o formă de lumină oprită într-o structură. (...) De la 300 000 km/sec dacă degenerăm sau degradăm viteza luminii, între viteza *a* și viteza *b*, receptăm prin ochi spectrul. Scăzînd în continuare viteza luminii, nu mai receptăm nimic. Într-o oarecare viteză mult scăzută, între baremul *f* și baremul *g*, receptăm mirosurile; scăzînd în continuare viteza luminii urmează un hiatus, după care, între limita *p* și limita *o*, receptăm gustul. Scăzînd

[1] V. Pârvan, *Scrieri*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 404.
[2] N. Stănescu, *Respirări*, ed. cit., p. 48.
[3] N. Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *Antimetafizica*, Editura Cartea Românească, 1985, p. 270.
[4] V. Pârvan, *op. cit.*, p. 418
[5] *Ibidem*
[6] N. Stănescu, *Respirări*, ed. cit., p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

în continuare viteza, în lungime de undă lentă, după o pauză, avem senzația sonoră, apoi pauză, iarăși, vibrație, pauză și în fine ondula oprită, antilumina absolută: pipăitul. (...) Înclinăm să credem că literatura își are la origine: a) încercarea de a acoperi zonele neînregistrate senzorial ale naturii; b) dorința de a supraviețui prin cuvinte, dedusă din neputința de a supraviețui în mod direct, prin sciziparitate."[1]

Imagine cheie la Nichita Stănescu, inima simbolizează acest univers pulsatil, în care se topesc toate, ascultînd de o unică măsură: „Ritmul «inimei» Cosmosului dă pulsații identice pînă în cel de pe urmă «vas capilar» al Universului."[2] Dar dacă „aceeași energie e activă în rîmă și în om", importante diferențe privesc „forme(le) evolutive ale dezinertizării materiei"[3]. În această privință, Vasile Pârvan acordă omului aceeași funcție diferențială în cosmos ca și Blaga, eliminînd însă orice raportare transcendentă. Unica falie se produce în spațiul conștiinței, prin ruptura de habitatul vegetativ, în sînul naturii, al primitivului și prin translarea faptelor naturale în forme specific umane: „Odată stabilit acordul perfect între notele pămîntului și notele omului, desigur, crearea vieții noua, umane, față de viața cea veche, a naturei e fapta întreagă a sufletului nostru luptător. Epifania acestui suflet sînt geniile lui creatoare, singuratece și sublime."[4] În vreme ce spiritul tinde spre „ritm liber în Cosmos, materia tinde spre aritmia perfectei inerții"[5]. Opoziția dintre „contemplație" și „criză de timp" din *Elegia a treia*, reluată într-o formă mai explicită în *Laus Ptolemaei*, ni se pare un echivalent al distincției pârvaniene dintre „ritm de repetiție" (creșterea prin conservare a energiei continue acumulate pe cale biologică) și „ritm de compensație" (multiplicare a energiei create pe cale spirituală). „Criza de timp" reprezintă momentul negativ al spiritului, înstrăinat în lucruri, „fructificat" de anonima energie cosmică, în vreme ce „contemplația" înseamnă progresie spirituală.

---

[1] Acest pasaj din *Respirări* (ed. cit., p. 86, 150, 151) se face ecoul unei cugetări din eseul lui Pârvan, *Idei și forme istorice:* „suntem tot parte din Cosmos, construită după aceleași legi și vibrînd ritmic după aceleași legi, firește însă antropomorf mărginiți de puterile noastre așa de mici de a pătrunde cu simțurile noastre în dimensional și cu ereditatea memoriei în evolutiv-vital". (V. Pârvan, *op. cit.*, p. 442.)

[2], [3] V. Pârvan, *op. cit.*, p. 442.

[4] *Ibidem*, p. 393.

[5] *Ibidem*, p. 373.

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, însă, crearea unei lumi pur spirituale, în divorț de substratul material, nu este posibilă. „Orice vibrație, pentru a avea loc, presupune existența unei materii vibratorii pe care energia spirituală cosmică o agită. În vidul absolut nu ar exista nici vibrație nici ritm."[1] Omul este inseparabil legat de pămînt, trăiește „mereu înlăuntrul fenomenelor", ca expresie a unei unice energii creatoare, materializate în ireconciliabile dualități — mase și indivizi, materie și spirit, animalitate și umanitate, natură și cultură. Îndemnul celei de a unsprezecea elegii de a repune creația artistică în „adăpostirea pămîntului" — terminologia heideggeriană este sprijinită de sensurile acestei apoteoze finale — are un sprijin filosofic în ideea lui Pârvan că „valorile culturale, adică spirituale, adică istorice capătă adevărata lor proporție atunci cînd le așezăm în mediul particular în care, energetic, își au valoare maximă"[2]. Fenomenul artistic nu constă, după Vasile Pârvan, în transcenderea faptului natural, ci în *intensificarea* lui — o teorie preluată de estetica lui Nichita Stănescu (*Respirări*).

Am rezumat astfel succesivele negații ale unei infinite deveniri spiralate: integral și diferențial, identitate și ruptură, întoarcere, sinteză. Sinteza comportă diferențieri calitative, ruptura nu e niciodată definitivă. Corpusul ideilor este alergic la și totuși înrudit cu spațiul natural. „Treptat, viața naturală e subordonată vieții culturale, viața instinctivă celei conștiente și se creează o lume completă, artificială, a *ideilor* cari sistematizează și conduc viața omenească *în totalul ei*."[3] Iată, deci, că, în vreme ce pentru Blaga domeniul valorilor antropomorfe se supunea intervenției Marelui Anonim, Nichita Stănescu, urmînd o clasificare similară a lui Vasile Pârvan, construiește un model existențial stratificat în trei compartimente concentrice, în continuitate ontologică și libere de orice prezență sacră: spațiul natural (sau „noțiunea de sine", spirit subiectiv) reflectat de știință; spațiul artificial (spiritul descins în istorie) al valorilor social-politice; spațiul abstract (spirit universal) al valorilor artistice[4]. Pledînd *pro domo*, poetul nu îngheață evoluția Ideii într-un sistem filosofic, ci se oprește la universalul concret al operei.

---

[1] V. Pârvan, *op. cit*, p. 393.
[2] *Ibidem*, p. 403—405.
[3] *Ibidem*, p. 419.
[4] N. Stănescu, *Respirări*, p. 111.

Depășind această introducere, mult prea aridă, chiar și pentru gustul cel mai îngăduitor, vom încerca să o ilustrăm comparînd două poeme filosofice similare ca finalitate, dar evidențiind toate deosebirile dintre demersul unui poet orfic și acela al unuia monist: *Elegiile duineze*, de Rainer Maria Rilke, și cele *11 elegii* ale lui Nichita Stănescu.

La vremea apariției, elegiile lui Rilke au fost considerate dificile; astăzi le putem ușor încadra într-o retorică tradițională, ceea ce nu se poate spune despre încă deconcertanta operă a poetului român. Rilke deplînge condiția omului înstrăinat în mijlocul naturii și propune un spațiu al negației și emancipării spirituale. Elegiile lui Nichita Stănescu sînt, cu un termen propriu, un fel de „hemografie" — scriere cu sine însuși a unui eu liric care face astfel aparentă istoria devenirii sale și a integrării în viața gîndită ca totalitate. Mumele invocate în prima și ultima elegie duineză evocă lumea arhetipurilor goetheene; în finalul elegiilor lui Nichita Stănescu, semințele aruncate în muncile de primăvară simbolizează simultana lucrare a omului asupra naturii și asupra lui însuși, în spiritul activismului pârvanian.

Începutul *Elegiilor duineze* nu se depărtează de locurile comune ale poeziei romantice: dualismul lumea îngerului/ lumea concretului neluminat, imposibilitatea comunicării transcendente („Cine, dac-aș striga, m-ar auzi, din cetele/ îngerilor"?)[1], sau a prezenței de neîndurat a divinului în lumea unui simplu muritor („...și chiar dacă unul m-ar lua/ deodată pe inima lui: aș pieri înaintea/ prezenței prea tari.") Valoarea estetică se subordonează sacrului: „...Căci frumosul nu-i altceva/ decît începutul cumplitului pe care abia-l îndurăm,/ și-l admirăm atît pentru că nepăsător, din dispreț,/ nu ne distruge. Cumplit e orișice înger".

Nichita Stănescu pornește de la un mit al totalității — o lume monistă, care-și conține în sine arhitectul, în care deci subiectul și obiectul s-au rezolvat în unitate, și care e lipsită de determinațiuni, întrucît nu se raportează la nici o instanță exterioară. Poetul german anunță, dimpotrivă, un univers dualist: nepotrivirea funciară a omului cu mediul existenței sale, divorțul absolut față de exterioritate: „și istețele animale observă/ că nu sîntem prea acasă/ în lumea cea tălmăcită". Față de lumea *originară*, a îngerului, poetul locuiește în „lumea cea tălmăcită". Frumusețea s-a mistuit în originara

[1] Rainer Maria Rilke, *Versuri* (traducere de un colectiv), Editura pentru literatură universală, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

existență a zeului. Este încă un moment de disjuncție între cei doi poeți, deoarece, la Nichita Stănescu, devenirea Ideii se concretizează în istoria fiecărei conștiințe individuale, este permanentă, iar timpul se interiorizează, în vreme ce Rilke se raportează la un fel de vîrstă de aur a umanității, față de care prezentul *istoric* e decădere.

Saltul înspre transcendent fiind frustrat, poetul încearcă un alt demers de depășire a condiției sale înstrăinate. Auzul său amuțit la contingent, distinge „suflarea,/ vestea neîntreruptă, ce din tăcere se iscă./ Zvonește acum dinspre morții aceia tineri spre tine". În comentariul său la conceptul de „deschis" în poezia lui Rilke, Heidegger notează: „Moartea și imperiul morților, «cealaltă latură», fac parte din întregul ființării. Acest domeniu este «cealaltă relație de atragere», adică cealaltă latură a întregii relații de atragere proprie deschisului. În sfera cea mai vastă a ființării există asemenea domenii și locuri care par a fi ceva negativ deoarece nu sînt întoarse către noi, dar care în realitate nu sînt negative, atunci cînd gîndim totul ca aflîndu-se în sfera cea mai vastă a ființării."[1]

Ni se pare totuși că aici este vorba de altceva decît de un pandant negativ al vieții, altminteri de ce era necesar calificativul „tineri"? Moartea unui om tînăr înseamnă potențial de viață netrăită, energie neconsumată, sublimată, rodind în plan ideal — concepție pe care trebuie să fi avut-o la origine și străvechile practici sacrificeale care preferau copiii și adolescenții. Următoarele versuri continuă mișcarea ascensională, propunînd o dezobișnuire de „pămînt", de realitatea nemijlocită: „Desigur, e straniu să nu mai locuiești pe pămînt/ abia deprinse obiceiuri să nu le mai practici,/ trandafirilor și altor lucruri promițătoare/ tîlcul viitorului uman să nu le mai dai". Reverberînd „lumea cea tălmăcită" de mai înainte, „tîlcul" ne confirmă impresia că ne mișcăm într-un univers al semnelor care urmăresc să stabilească un acord între o subiectivitate cunoscătoare și mediul existenței sale, fără însă nici o relevanță ontologică. Performanța eului cugetător este capacitatea specific orfică de *a gîndi laolaltă* un dublu domeniu[2], apropiindu-se astfel de condiția îngerului, a miticului mediator între lumi: „În-

[1] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., 1982, p. 244 — 245.

[2] *„Torentul cel veșnic/ smulge vîrstele toate de pe-amîndouă tărîmurile..."*.

gerii adesea (se spune) — n-ar şti prea bine de merg/ între cei vii sau cei morţi". Corespondentul mundan al îngerului este „un aproape divin adolescent", care, mort de tînăr, poate sluji de mediator între viaţă şi moarte, căci actul trăirii s-a transformat în pură negativitate.

Cea de a doua elegie a poetului austriac prezintă, din nou, un contrast desăvârşit faţă de *Elegia a doua, getica.* Pentru Nichita Stănescu, zorii istoriei marchează căderea din unitatea originară, istoricizarea şi înstrăinarea Ideii de sine în forma idolatriei vechilor credinţe. Rilke, dimpotrivă, se întoarce cu gînd nostalgic către „Fericiţi ai vremii dintîi, răsfăţaţi ai Firii,/ trăsături din înalt, creste din zori / ale oricărei creaţii, polen al înfloritei dumnezeiri,/ articulaţii din lumină, trecători, trepte, tronuri,/ spaţii formate din esenţe..." Primii oameni trăiesc mai aproape de zorii creaţiunii, se află încă în vecinătatea zeului, iluminaţi de proaspăta geneză. Emanaţie tîrzie, prezentul agonizează, ameninţînd să-şi epuizeze toată energia creaţiei originare: „Noi tot ce simţim împrăştiem; ah, noi/ ne exhalăm şi pierim; din văpaie-n văpaie/ dăm tot mai slabă mireasmă." Îngerii aparţin unui univers etanş, întors asupră-şi, şi totuşi, nu e posibil ca „în vîltoarea-întoarcerii în ei înşişi", aceştia să ia uneori „ca din greşeală, ceva din ce sîntem (...) măcar atît cît nelămurirea/ pe feţele femeilor însărcinate?" Ideea unei divinităţi gravide de real, ca şi a sîmburelui de eternitate din veşnica reproducere de sine a lumii conduce la intuiţia unui spaţiu neutru — *no man's land* — cu rol mediator. După metodica despărţire de pămînt, act preliminar al oricărui demers transcendent şi revelator, poetul încearcă acum coagularea acestui spaţiu mediator: „o curată, îngustă, trainică/ parte de substanţă umană, o fîşie de pămînt fecund care să fie a noastră" — un teritoriu specific, în care omul să se simtă, în fine, acasă.

Următoarele elegii concretizează treptat acest spaţiu. Ca în toate pelerinajele iniţiatice, poetul coboară mai întîi „spre cumplita Tărie obîrşie", descoperind, în „noianul germinator", una din marile taine ale existenţei *(A treia elegie).* Cu cea de a patra elegie, începe istoria devenirii eului — de la universul copilăriei, implantat în spaţiul dintre jucării şi lume, fără a distinge între ele, în deplină unitate a realităţii şi jocului, faptei şi simulării. *A cincea elegie* marchează momentul rupturii de această armonie vagă şi începutul ascensiunii spiritului, conştient de sine. „Preamultul golit" urmează să fie umplut cu acte şi creaţii specific umane. Cea de a şasea elegie

Scanned with OKEN Scanner

ilustrează una din ipostazele ființării spirituale: *eroul*, care învinge timpul prin exemplaritatea sacrificiului, moartea nemaifiind în acest caz dispariție, aneantizare, ci viața continuată cu semn schimbat: „De cel mort de tînăr, uluitor de aproape se află eroul. Pentru el, timpul/ nu este. Înălțarea sa e trăire. Neîncetat/ răpindu-se sieși, pătrunde-n constelația schimbată/ a primejdiei statornic la pîndă."

O altă ipostază a victoriei spiritului sînt creațiile durabile ale artei și civilizației evocate în cea de a șaptea elegie: „Columne, piloni, sfinxul, încordarea stăruitoare/ a catedralei din orașul muribund sau străin". Eul se simte solidar cu spațiul în care s-a obiectivat: „aceste rodnice spații, aceste spații ale *noastre*". Fără cuvenitele specificări, noțiunea de „obiectivare", în cazul lui Rilke, ar putea produce confuzii, căci nu e vorba, ca la Nichita Stănescu, de o interacțiune interioritate/exterioritate, prin „cedarea reciprocă a specificului" (generată, în ultimă instanță, de concepția monistă a identității spiritului și materiei), ci de triumful absolut al subiectivității: „Nicăieri, iubito, nu va fi lumea, decît doar înăuntru." Creația artistică este replică a creației mitice, originare: „Faptul acesta s-a *înălțat*/ odinioară în omenire." Iar Îngerul este chemat să privească tîrzia replică umană: „Îngere, faptul acela iată-l *aici* și acum". În vreme ce „tot mai mărunt/ se mistuie exteriorul", demersul artistic și civilizator este menit „să întărească în noi cunoașterea formei/ încă necunoscute"; forma ca principiu imanent, platonică moștenire disociativă între lumea intelectului și aceea care ne cade sub simțuri.

Iată, prin urmare, omul definit ca unica ființă ce se opune lumii, în cea de a opta elegie, făcînd să apară prin contrast starea vegetativă a micilor „făpturi/ care *rămîn* mereu în sînul matcă;/ (...) Cine ne-a pus la cale-așa, că orice/ am face sîntem în postura celui/ ce pleacă. (...) așa trăim, în despărțiri, mereu".

Elegia a noua atinge punctul culminant al emancipării spirituale a omului, care este negarea ființei prin limbaj: „Sîntem noi oare *aici*, ca să spunem: casă,/ punte, fîntînă, poartă, urcior, pom, fereastră..." Se identifică Nichita Stănescu cu Rilke[1], atunci cînd scrie și el, în *A unsprezecea elegie:* „A intra curățit în muncile/ de primăvară,/ a spune semințelor că sînt semințe,/ a spune pămîntului că e pămînt"? Socotim că nu. În cazul lui Rilke, este vorba de o negație

[1] Ion Pop, *Nichita Stănescu — Spațiul și măștile poeziei*, col. „Micromonografii", Editura Albatros, 1980, p. 80.

spiritualistă, de ființarea *mai adevărată* prin limbaj. Cosmosul vorbirii nu este analog și înrudit, ci opus celui natural: „Pămîntule, oare nu asta e voia ta: nevăzut/ în noi să renești? — Nu-i oare visul tău/ cîndva să ajungi nevăzut?" La Nichita Stănescu, procesul este dialectic; ajuns la conștiință de sine, spiritul se reîntoarce, se reproduce *din realitate:* a fi înlăuntrul fenomenelor și a te sprijini pe propriul tău pămînt. „Patria rostirii" nu transcende existentele, ci doar le investește cu sens, reflectă în spirit primarul act al ființării pure. Monismul său energetist angajează o serie de determinări esențiale contrare, rezolvîndu-le în unitate: individual/social, pieritor/etern, obiectiv/subiectiv, însingurare/activitate creatoare. Gîndul cosmic ajunge, ca la Vasile Pârvan, gînd etnic, sufletul creator universal ia forma vieții umane. Muncile de primăvară, cultul hesiodic al muncii ca proces de obiectivare a spiritului, de interacțiune activă cu exteriorul conduc elegiile lui Nichita Stănescu spre o altă finalitate decît „inima nezărită" și „Pămîntul nevăzut" din finalul *Elegiilor duineze.* Acestea din urmă ar putea fi reprezentate grafic printr-o formă circulară: în ultima revin „mumele" și „morții tineri", invocați în prima. O realitate sofianică se cristalizează la intersecția mișcării ascensionale a pămîntului cu aceea de coborîre a grației: „Și noi, gîndind la fericirea/ *ce urcă*, am fi atinși de-acea emoție/ care-aproape ne năruie/ cînd fericirea *pogoară*".

Elegiile lui Nichita Stănescu le-am putea reprezenta printr-o spirală căci, după cum s-a observat cu finețe[1] increatul nu reprezintă aici un tărîm aparte, ci viața însăși, în inepuizabila ei naștere. „Începută în zonele rarefiate ale indeterminării, ca posibilitate pură", coexistență a contrariilor, aventura increatului se rezolvă în concretul organic, ca latență germinativă; (...) începută ca identitate cu o formă fără trup, ea se sfîrșește ca identitate cu o formă încorporată istoric — patria: tărîm prin excelență al increatului, în sensul unui viitor care oferă toate datele și așteaptă să fie construit."

Revenirea din ultima elegie a poetului român este, prin urmare, calitativ deosebită; e o mișcare de la ființarea *în sine* la ființarea *pentru sine*, aceea care se afirmă identică sieși *în altceva.*

---

[1] *Poezia și poetica lui Nichita Stănescu*, în *Nichita Stănescu interpretat de...*, antologie de Sanda Anghelescu, Editura Eminescu 1983, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda evidentelor influențe — hotărîtoare în cazul lui G.W.F. Hegel și al neohegelianului, Vasile Pârvan —, Nichita Stănescu își are propriul sistem de gîndire, ce nu poate fi redus la acestea două. Date noi ale științei, speculații asupra formării universului din științele contemporane, teoria relativității și geometria neeuclidiană i-au alimentat în parte o viziune specific monistă.

Creat de Christian Wolf, în sensul unității (fie ideale, fie materiale) a întregii existențe, termenul a ajuns să desemneze cu timpul doctrina identității absolute dintre spirit și materie. Vom întîlni, la Nichita Stănescu, atît monismul substantival, spinozist (multiplicitatea de substanțe ar fi, de fapt, o manifestare a unei singure substanțe, în diferite stări, sau din diferite puncte de vedere), cît și cel atributiv, leibnizian (toate monadele sînt de un singur fel, avînd suflet). Presupunerea fundamentală a acestui poet care-și declară căminul „limba română", este aceea a similarității de structură dintre corpul lingvistic și universul material și a unității lor. Nu numai că limbajul reprezintă „umbra de aur în conștiință pe care o aruncă structura materiei", sau „echivalent sonor al materiei, trecut însă și prin ecranul conștiinței",[1] dar el prezintă o similară organizare și dispunere: o frază are structura unui atom, un cuvînt are quante, unui vers de Eminescu trebuie să-i corespundă vreo moleculă ori vreun cristal anume în lumea materială (idee enunțată în *Respirări* și atît de dragă poetului, încît o reia în dialogurile cu Aurelian Titu Dumitrescu). „Cuvîntul văzut (scris) atît prin literele care-l compun cît și prin valențele sale deschise de combinare sintactică reproduce în mod simultan atît structura materiei, într-o posibilitate a ei, cît și structura conștiinței, într-o devenire a ei."[2] Limbajul ține, așadar, de schimbul permanent dintre interioritate și exterioritate, avînd o întemeiere ontologică comună cu lumea obiectelor și făcînd astfel posibilă ceea ce Nicolae Manolescu numește „substanțializarea limbajului și poetizarea realului": „Poezia, deci, nu mai exprimă, nu mai arată, nu mai sugerează lumea; ea a devenit lume, a făcut din lume instrumentul ei muzical și din lucruri, coardele sau clapele ei inefabile. Copaci-cuvinte, aștri-cuvinte, păsări-cuvinte: cuvintele se scurg în

[1] Nichita Stănescu, *Respirări*, ed. cit., p. 159.
[2] *Ibidem*, p. 168.

lucruri și lucrurile în cuvinte (...) Obiectul-cuvînt devine cuvînt-obiect; realitatea își asumă legile gramaticii."[1]

Coincidență a soluției poetice și existențiale, ciclul celor *11 Elegii* reprezintă chintesența poeticii stănesciene. Subtitlul — *Cina cea de taină* — a avut darul de a deruta, iar explicația poetului, venită mai tîrziu, nu face deplină lumină: „...unde fiecare elegie cuprindea un apostol și antielegia juca rolul lui Iuda..."[2]

Chiar dacă antielegia îl reprezintă pe Iuda, unde este Isus? Într-un poem ulterior — *Axios, Axios!* — citim: „La cina cea de taină,/ el nu e de față/ fiindcă nu are față./ Pentru că el și-a pus fața/ pe toate lucrurile." Mitul biblic, al divinității încarnate, personale, este înlocuit de tabloul cu desăvîrșire anonim al vieții cosmice, în infinită devenire, în care, clipă de clipă, totul este identic totului.

Isus ar fi înlocuit prin Ideea hegeliană — spiritul în infinita sa aventură creatoare, omniprezent, dar neexprimat, neipostaziat, mai bine zis: „...ideea este aceea care translează naturalul spre artificial și acesta spre abstract, deci este omniprezentă dar neexprimată, în spațiul natural"[3].

O altă interpretare posibilă este aceea în virtutea căreia omul-fantă — absoluta contradicție hegeliană, momentul în care, obiectivîndu-se, spiritul rămîne totuși identic sieși — i-ar reprezenta în același timp pe Isus și pe Iuda, trupul dumnezeiesc și trupul satanic. Așa după cum, pentru a-și împlini destinul, Isus are nevoie de trupul satanic al lui Iuda (pe care el singur i-l inspiră — a se vedea episodul dezvăluirii vînzătorului, din *Evanghelia* după Ioan), tot astfel corporalitatea sufletului universal este calul troian prin care acesta pătrunde în lumea obiectivă, asimilînd-o propriei substanțe. Schimbul activ și reciproc cu exteriorul, prin simțuri, este chiar calea reîntoarcerii la sine a spiritului alienat.

În fine, absența lui Isus ar putea simboliza caracterul impersonal al actului artistic, opera ce se realizează pe sine, anulîndu-și autorul, ceea ce ar fi însă ceva străin de gîndirea stănesciană, unde impersonalitatea are sens filosofic, iar nu estetic.

---

[1] Nicolae Manolescu, *Nichita Stănescu*, în *Nichita Stănescu interpretat de...*, ed. cit., p. 191.
[2] N. Stănescu, *Antimetafizica*, ed. cit., p. 102.
[3] Idem, *Respirări*, ed. cit., p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

Elegiile alcătuiesc un tulburător poem meditativ, în care experiența propriei existențe fizice coincide cu aceea a nașterii operei. Mai presus de orice, ele dau impresia unei identități totale între idee și cortegiul său emoțional, între rostirea impersonală și sfîșietoarea revelare a eului, între meditația asupra lumii exterioare și ascultarea atentă a ritmului interior, între devenire anonimă și procesul individuațiunii, între ființare cosmică și individ. Ele comportă numeroase rupturi, înaintări, reveniri, oscilația eului liric între orgolioasa poză a profetului și filosofului și autoparodie, între rostirea gravă și detonarea ludică. Avem sentimentul sincerității totale a poetului în procesul scrierii, ca și cum el ar fi aflat idealul „hemografiei", al „scrierii cu sine însuși", cum îl definește în *Respirări;* al identității Logosului și Ființei. Această idee naște una și mai seducătoare, aceea a identității dintre Ideea arhitectă a lumilor și creatorul de idei antropomorfe. Așa cum artiștii se revendică descendenței celebrului constructor al labirintului, tot astfel spiritul creator uman se revendică spiritului absolut, obiectivat în labirintul naturii.

Monadica prezență a primei elegii ne trimite, așadar, atît la Ideea hegeliană, ca spirit subiectiv, la sine („El începe cu sine și sfîrșește / cu sine") — în cea mai abstractă modalitate a realității, ființa lipsită de determinări, nereflectată: „Din el nu străbate-n afară / nimic; de aceea nu are chip / și nici formă" — cît și la pascaliana definiție a divinității, drept acel ceva ce-și are centrul pretutindeni și circumferința nicăieri: „...Ar semăna întrucîtva / cu sfera, / care are cel mai mult trup / învelit cu cea mai strîmtă piele / cu putință. Dar el nu are nici măcar / atîta piele cît sfera".

Referințele mitice și cosmologice coexistă: „Nu-l vestește nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă".

Timpul nu cunoaște istoricitatea, atît timpul cît și spațiul sînt non-dimensionale: „Nu-l urmează istoria / propriilor mișcări, așa / cum semnul potcoavei urmează / cu credință / caii... (...) Nu are nici măcar prezent".

Interacțiunile, judecățile relaționale sînt imposibile datorită inexistenței oricărui „în afară", a oricărui reper exterior: „El nu se lovește de nimeni / și de nimic, pentru că / n-are nimic dăruit în afară / prin care s-ar putea lovi".

Iată-l deci pe Nichita Stănescu urmînd schema logicii tradiționale: în prima secțiune a elegiei este invocat absolutul indeterminat, fără natură și figură *(nu are chip / și nici*

formă); în cea de a doua sînt definite relațiile spațio-temporale, iar în cea de a treia, judecățile relaționale.

Cea de a patra secțiune introduce antinomiile unitate / multiplicitate, bărbat / femeie, căci monadica ființare își conține în sine și contradicția, izvorul devenirii viitoare: „Aici dorm eu, înconjurat de el. (...) Și nu dorm numai eu aici, / ci și întregul șir de bărbați / al căror nume-l port. // Șirul de bărbați îmi populează / un umăr. Șirul de femei / alt umăr."

Prima elegie este structurată în patru secțiuni, iar începutul este identic cu sfîrșitul. Este o configurație mandalică, o coincidență a pătratului și cercului, arhetip al utopiei moniste. Dacă secțiunile mediane privesc non-determinările temporale și non-interacțiunile spațiale, prima și ultima secțiune își țin cumpănă, ca totalitate și individualitate, labirint și Dedal, lume și artist, viață cosmică și individ, „totul" și „inversul totului". Elegia se conduce astfel după logica substanței și a determinărilor ei. Se vede că, deși disprețuiește trudnica șlefuire a limbajului, „ignorînd orice alambic", cum recomandă în *Respirări*[1], poetul e plin de resurse în materie de rigoare arhitectonică.

Cu *Elegia a doua*, *Getica*, dedicată lui Vasile Pârvan, spiritul subiectiv intră în istorie (momentul etnic, începutul getic al istoriei românești), suferind prima alienare în idolatria vechilor credințe. Idolii istoriei antice sînt primul *altceva* al spiritului: omul se raportează la zei, în sinele se proiectează într-o imagine presupus străină, pe care o fetișizează. Spiritul subiectiv se rupe de sine și această primă ruptură se concretizează în zeul antropomorf. „Luptătorul" invocat aici, este, fără îndoială, un ecou pârvanian: omul în lupta pentru cucerirea hranei, urmînd idealul unei vieți active, transformatoare.

Procesul alienării nu este circumscris istoric, ci permanența sa este sugerată prin suprapunerea de elemente aparținînd lumii barbare cu acelea sugerînd civilizația contemporană: „În fiecare scorbură era așezat un zeu. // Dacă se crăpa o piatră, repede era adus / și pus acolo un zeu. // Era de ajuns să se rupă un pod, / ca să se așeze în locul gol un zeu, // ori, pe șosele, s-apară în asfalt o groapă, / ca să se așeze în ea un zeu."

[1] Nichita Stănescu, *op. cit.*, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

Raportarea la idoli este expresia cea mai grăitoare a raportării la sine însuși ca la altceva (treapta reflexiei, în devenirea spiritului universal). Unul și multiplul din prima elegie se dezîmbrățișează, între ele se interpune semnul unor medieri și echivalări, ori diferențieri. „Miturile sînt cele mai vechi mărturii ale despărțirii unicului de propriul său număr, unu"[1]. Opoziția dintre „noi" și „tu" din avertismentul final („Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde / ochiul, / pentru că vor aduce și-ți vor așeza / în orbită un zeu / și el va sta acolo, împietrit, iar noi / ne vom mișca sufletele slăvindu-l... / Și chiar și tu îți vei urni sufletul / slăvindu-l ca pe străini.") angajează, probabil, distincția făcută de Vasile Pârvan între masele oarbe, inerte, robite vieții vegetative și indivizii excepționali, luptătorii, care le transformă spiritual. Adevăratul pericol al idolatriei îi privește, așadar, pe aceștia din urmă, care, din agenți transformatori, pot deveni robi înstrăinați ai unor false credințe.

Cu *A treia elegie* se accentuează raportarea „la exterioritate ca la o obiectivitate *presupusă*", fiind cu aceasta „în acțiune reciprocă"[2]. Ion Pop o definea cît se poate de exact ca „schema relațiilor dinamice dintre eu și univers"[3]. Împărțită în cinci secțiuni, ce par o succesiune de teză și antiteză, elegia pregătește prin momentele metaforic intitulate *Contemplare* și *Criză de timp*, ce se neagă reciproc, un salt gnoseologic.

Prima *Contemplare* surprinde un început al deșteptării conștiinței de sine. Contaminări metaforice, generînd un peisaj suprarealist, sugerează momentul golirii de sine, negația stării vegetative a spiritului, printr-una contemplativă. Golindu-se de *Naturgeist*, eul e gata să perceapă „peisajele". A exista pur și simplu e înlocuit cu a privi (ființarea și percepția nu se mai confundă): „Deodată ochiul devine gol pe dinlăuntru/ ca un tunel, privirea/ se face una cu tine.// Iată pînă unde poate ajunge/ privirea, dacă se trezește:// Deodată devine goală, aidoma/ unei țevi de plumb prin care/ numai albastrul călătorește./ / Iată pînă unde poate ajunge/ albastrul treaz:/ / Deodată devine gol pe dinlăuntru/ ca o arteră fără sînge/ prin care peisajele curgătoare ale somnului/ se văd."

---

[1] N. Stănescu, *op. cit.*, p. 80.
[2] G.W.F. Hegel, *Știința logicii* (traducere de D.D. Roșca), Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 770.
[3] Ion Pop, *op. cit.*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

Prima *Criză de timp* înregistrează manifestările inerției eului, în pateticul său efort de a-și menține intimitatea cu lucrurile: „Mă amestec cu obiectele pînă la sînge,/ ca să le opresc din pornire...". Ele curg, în schimb, „spre o altă orînduire", iar contactul cu ele este mediat de simțuri, prin impresiile venite din exterior: „...unul cîte unul/ ochii din frunte, din tîmplă, din degete/ mi se deschid."

A doua *Contemplare* anunță o nouă desprindere: „Deodată aerul urlă..." Eul se situează în opoziție cu lumea obiectelor, percepînd-o ca o negație, ca un non-eu: „ape inexistente", „mare neînnegrită", „ținuturi nordice și nelocuite". Fără să proiecteze peisaje realiste, aceste imagini transmit doar supremația negației. Spiritul se desprinde de condiția sa primitivă, barbară, în interiorul naturii: „Fluvii de păsări murind,/ pe care vor lansa bărci ascuțite/ barbarii, migrînd mereu spre ținuturi/ nordice și nelocuite". Întîlnim aici o tehnică pe care poetul o va perfecționa în *Necuvintele* — aceea a transsemnificației, a sensului ce transcende literalitatea frazei. Spiritul bîjbîie către propria sa identitate și cunoaștere de sine, dar în acest moment al procesului, încă amorf, ambiguitatea și imprecizia caracterizează chiar limbajul. Nu percepem imagini precise, familiare, ci, mai curînd, efecte difuze: o stare de crisalidă („Deodată aerul urlă.../ Își scutură păsările în spinarea mea/ și ele mi se înfig în umeri...") ideea negației unei lumi și a despărțirii de starea barbară. Slăbește înțelesul denotativ și sporește cel conotativ. Ambiguitatea referinței permite comunicarea a ceva imprecis — o bîjbîire către conștiință de sine. Nu e o lume pe care să o cunoaștem din experiența comună, dar intuim sensul înspre care poetul ne deschide o poartă. Percepția senzorială și asociațiile conotative împiedică vizualizarea, dar ajută înțelegerea inductivă. „Neînnegrită" nu este un epitet obișnuit, firesc pentru „apă"; atenția ne e distrasă, de aceea, de la obiect și ne e îndreptată spre atitudinea poetului: actul negației, spiritul ce se opune naturii. „Neînnegrit" conține în semantica sa o negare a negației. Depășindu-și condiția înstrăinată în natură, spiritul săvîrșește tocmai un asemenea act. Limbajul minează astfel realitatea independentă, atrăgîndu-ne atenția asupra conștiinței care asimilează acea lume. Nu înțelesurile denotative ale cuvintelor, ci aura lor în virtutea contextelor uzuale o exploatează poetul. Realitatea exterioară se transformă în realitate interioară, evidențiindu-i atitudinea. Imaginile invocate sînt

Scanned with OKEN Scanner

mai curînd psihologice decît obiective. „Blînde(le) ouă, locuind un miez de meteor spart“, din prima *Criză de timp*, clocite de palmele subiectului liric, sugerează ideea refacerii unei unități compromise: inerția spiritului manifestată în încercarea de a opri lucrurile din mișcarea centrifugă (efect iluzoriu, spiritul fiind, de fapt, cel care se desprinde, dar cît se poate de verosimil, semănînd senzației de mișcare proprie pe care ți-o dă un vehicul în mișcare) și de a-și menține condiția naturală, inconștientă de sine. E lupta dintre spiritul încă vegetativ, centripet și aparenta mișcare centrifugă a lucrurilor ce dintr-o dată îi apar ca *altceva*.

Conducîndu-ne spre un sens diferit de suma înțelesurilor denotative, poetul își concretizează ideea despre poezie ca revelație a unei lumi (similar lui Blaga), iar nu ca discurs asupra uneia deja existente. Lumea poemului nu este cristalizată încă, ci e o realitate dinamică, în devenire, ca și spiritul în procesul conștientizării de sine.

A doua *Criză de timp* instituie mișcarea opusă, dinspre lumea anonimă către spirit, jefuindu-l, preluîndu-i atributele într-o nouă tendință de îmbrățișare, de rămînere în scutecul lui *Naturgeist*: „Dar, mai degrabă,/ ea, privirea, ne ține/ la un capăt al ei fructificați./ / Suge din noi cît poate,/ părînd a ne-arăta/ îngerii copacilor și ai/ celorlalte privelişti“. „Ca și cum s-ar sparge un mormînt“ — dinspre anonimatul morții —, „ca și cum s-ar sparge o frunză“ — dinspre anonimatul naturii —, spiritul e fructificat. În procesul obiectivării, al schimbului activ cu exteriorul, el se întinează, amestecîndu-se cu materia, cum scrie Vasile Pârvan, sau, în limbajul lui Hegel, împrumută lucrurilor din substanța sa, consumă din propria subiectivitate. Mișcarea spre înafară se transformă în mișcare spre interior, idee exprimată prin paradoxul „Copacii ne văd pe noi,/ iar nu noi pe ei“. Eul se fisurează, căci raportarea la sine însuși ca la o obiectivitate presupusă produce „diviziunea lui în sine *ca individualitate subiectivă și în sine ca universalitate indiferentă*.“[1]

A treia *Contemplație* anunță o nouă revelație a individualității subiective, fulgerătoare, sucombînd însă în „starea de om“ și „trupul lent vorbitor“. Este intuiția unui „Altceva, Altcineva, Altunde“ — un spațiu opus stării vegetative și alergic la ea (în definiția poetului, amintită anterior, spațiul abstract): „care, știindu-mă, m-au respins.“ Nebuloasa spi-

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 766.

ritului începe să antreneze în mișcarea centripetă fragmentele vieții sale vegetative, în efortul de a accede către această lume vag intuită: „Gravitație a inimii mele,/toate-nțelesurile rechemîndu-le/ mereu înapoi. Chiar și pe tine,/ rob al magneților, gîndule". Pendularea gîndului între magnetul lucrurilor și propria subiectivitate plasticizează fidel curentul alternativ — subiectiv/obiectiv — al acestei etape contradictorii din autodevenire. Momentul eului-soare, pentru a-l parafraza pe Vasile Pârvan, („Tot mai mult nebuloasa umană se transformă în soare[1]") este încă departe.

Următoarele elegii concretizează acest traseu contradictoriu prin succesive înaintări și retrageri în sine ale eului. Cea de a patra elegie se și subintitulează *Lupta dintre visceral și real*. Tendința de retragere se traduce imagistic atît prin implozivul Ev Mediu (asceticul refuz al lumii simțurilor propăvăduit din chiliile monahale), cît și anatomic, prin circuitul etanș al sîngelui: „Învins în afară,/ Evul Mediu s-a retras în chiliile/ roșii și albe ale sîngelui meu." Remarcabil și acest imaginar vîrcolac, în care regimul conotativ atinge iarăși virtuozitatea: „...hrănindu-se cu mari bucăți de lună,/ în dorința lui de-a exista/ mușcîndu-le pe furiș, noaptea,/ cînd ochii lumii dorm și/ numai dinții celor care vorbesc prin somn/ se zăresc în întuneric (...)". Predominanța regimului nocturn, vegetativ și sugestia autofagiei prelungesc starea la sine a spiritului subiectiv.

Acesta are însă acum un oponent activ: corporalitatea sa ce-l îndeamnă la dialogul cu exteriorul: „propriul meu trup nu/ mă mai înțelege ..." Dualitatea suflet/trup naște o percepție contradictorie, tradusă din nou anatomic (în spiritul fidelelor sale simetrii cosmice, alcătuirea trupului nu poate fi străină de fiziologia lui): „Durere a ruperii-n două a lumii/ ca să-mi pătrundă prin ochii, doi/. Durere a ruperii-n două a sunetelor/ lumii,/ ca să-mi lovească timpanele, două./ Durere a ruperii-n două/ a mirosurilor lumii,/ ca să-mi atingă nările, două."

Tragica dualitate poate fi depășită tot prin spirit, care încorporează în sine lumea obiectivă, anulînd-o sub aspectul exteriorității și asimilînd-o în propria substanță: „Și tu, o, tu, refacere-n interior,/ tu, potrivire de jumătăți aidoma/ îmbrățișării bărbatului cu femeia sa ...". Momentul acela este încă departe. Se așteaptă „aprindere-a rugurilor", purificarea spiritului de zgura vieții sale somnolente.

[1] Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 442.

Scanned with OKEN Scanner

Subtitlul celei de a cincea elegii este oarecum derutant, căci „Tentația realului" nu exprimă exact percepția unei lumi care s-a dedublat. Pînă acum, spiritul acceptase natura ca un dat, fără să o interogheze, fără să i se opună. Deodată însă merele, frunzele, umbrele, păsările îl acuză pe poet de neștiință, plictiseală, nemișcare. Dintr-o dată între eu și natură se interpune distanța sensului (reflexia Ființei în idee): „și mă condamnă, indescifrabil,/ la o perpetuă așteptare,/ la o încordare a înțelesurilor în ele însele/ pînă iau forma merelor, frunzelor,/ umbrelor,/ păsărilor". Formele cosmice transpar în idei — în sensuri pentru oameni.

A șasea elegie servește ca un contrapunct, căci iată din nou spiritul închizîndu-se în sine, afazic, incapabil să aleagă. A nu putea alege este sinonim cu a nu acționa — în concepția lui Pârvan, un adevărat hybris față de specie. Inactivitatea spiritului condamnă lumea la moarte, la neființă. Poemul este cu adevărat antologic sub raportul regimului conotativ discutat mai sus. Căci degradarea lumii se traduce prin contaminare semantică, ce nu are corespondent într-o contingență referențială: idoli — lemn — coastele lemnului putrezit — schelete de cai — groapă — pămînt — ploaia corozivă. Este vorba, prin urmare, nu de o anihilare *fizică*, ci de moartea lumii *ca sens*, pentru spirit. Între idoli și cai se instituie o neașteptată înrudire; se produce o degradare imensă a sensului — de la idol, avînd sens spiritual, la materia din care e făcut — lemnul. Sensurile și existentele se amalgamează în gravitația morții; e ca și cum, lipsit dintr-o dată de coloană vertebrală, edificiul universului s-ar prăbuși în sine și s-ar neantiza. Dispar diferențele de registru (material/ideal, uman/animal, animat/neînsuflețit) create de înalt disociativa minte umană. Peste creațiile cele mai spiritualizate ale omului (idolii) și peste lumea plantelor și animalelor stăpînește același sumbru proces de putrefacție. Afazia spiritului atrage descompunerea lumii, disoluția universală. E ca și cum poetul ar traduce metaforic această „certare" a lui Pârvan din *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane:* „Fiecare gînd pesimist e erezie împotriva principiului vieții. Scopul și sensul vieții e de a lupta împotriva morții; nu în nepăsare barbară, ci în afirmare creatoare a vieții, perpetuu multiplicate spiritual. Fiece neglijență, fiece slăbiciune, fiece adăstare, fiece îndoială înseamnă lașitate, fiece neluptă e necreare, e dezertare de la demnitatea umană. Oamenii

cari nu sprijină viața în ei înșiși și în aproapele sunt apostați și ei otrăvesc societatea, trădează viața, sprijină moartea.

Ce e însă a trăi? E singura realitate sublimă la care poate aspira omul: este eternizarea vieții prin toate mijloacele energiei omenești, întru ritmul spiritual; este biruința împotriva morții; este vecinicia în crearea noastră, adecă armonizarea noastră cu cosmicul, purtător în esența lui a vieții nepieritoare."[1]

Îl vedem, așadar, pe eul liric ieșind din nou din coconul său, în întîmpinarea realului, în *A șaptea elegie*, subintitulată *Opțiunea la real*: „Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri,/ schimb verdele pe galben și/ mă las pierit de toamnă". Eul se raportează la natură, trăiește viața ei, dar de data aceasta ca pe ceva opus sieși, ca raportare la un ce exterior. Totul e înfometată percepție senzorială: „Întind o mînă, care-n loc de degete/ are cinci mîini,/ care-n loc de degete/ au cinci mîini, care/ în loc de degete/ au cinci mîini." Ea nu este scop în sine, ci se așteaptă transubstanțierea informației senzoriale în realitatea conceptului: „Totul,/ pentru a rezema ceea ce se află/ de ceea ce va fi." Pentru a altoi nenăscuta încă lume a spiritului obiectiv: „Totul pentru a îmbrățișa,/ amănunțit, totul,/ pentru a pipăi nenăscutele privelişti/ și a le zgîria/ pînă la sînge/ cu o prezență."

„Corporalitatea sufletului este aceea prin care sufletul se unește cu obiectivitatea exterioară."[2] Dar subiectivitatea încotro tinde? „Ea mi-a spus atunci, văzînd lucrurile fixe/ ale alcătuirii mele: (...) La frig cu noi și la gheață!"

„Ea", din *Elegia a opta, hiperboreeana* reprezintă, pentru Ion Pop, „poate, emblema maternității". Într-adevăr, de vreme ce Ideea naște lumea. Neexprimată în spațiul natural, ea revine acum, în condiția dedublată a spiritului, îndemnîndu-l la regăsirea de sine, la depășirea condiției sale alienate, către momentul „spiritualității". Este Ideea ajunsă la cea de a treia determinație, a individului viu: „Aș vrea să fugim în Hiperboreea/ și să te nasc viu".

Procesul vieții, închis în interiorul individului, cunoaște abia acum o naștere, dar, cum cu finețe observă Ion Pop, aceasta „este o lume ce nu iese din sine, ci se autoperfecționează ca atare, un univers ce nu-și neagă statutul, ci și-l ameliorează, în sensul descoperirii adevăratei sale esențe[3]."

---

[1] Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 374.
[2] Hegel, *op. cit.*, p. 767.
[3] Ion Pop, *op. cit.*, p. 66

Scanned with OKEN Scanner

Momentul focalizează tot imaginarul nașterii primordiale: marea, oceanul, leviathanul, dezordonata mișcare amniotică, în care totul e înrudit cu totul. Este izvorul infinit al vieții care „în reproducere, (viața) e un *ce concret* și e vitalitate".[1]

Cea de a doua secțiune a elegiei împlinește făgăduința celei dintîi, căci imaginarul revelației — lumina, scrisul, îngerii, privirile „crescute" — vestesc accesul în lumea „maimarilor minții". Alb-negrul cosmogoniilor mitice și aur-argintul creației alchimice trădează aceleași ambiții totalizatoare, de a adăuga genezei *fizice*, din oceanul primordial, pe aceea a miturilor.

Cea de a treia secțiune este scrisă în aceeași manieră non-denotativă, muzical aluzivă, ale cărei imagini larg-reverberatoare sînt *sfera* — corp perfect și refacerea unității — *pasărea* și *zborul*, ca metafore ale ascensiunii spirituale. „Aura verzuie" pregătește „un mult mai aprig ideal", în simbolica alchimică, verdele precedînd apariția pietrei filosofale.

Pragul acestui ideal, sau „starea gălbenușului și albușului în situația de a alege alt ou de var", cum spune în altă parte poetul[2], îl aflăm în *Elegia oului, a noua*. „Oul negru", evocînd atît de puternic reprezentarea alchimică a fazei *nigredo*, așteaptă izbucnirea „zborului locuind în mine", căci în universul monist au loc numai implozii. Eul, divizat în subiectivitate interioară și exterioritate indiferentă, se prezintă ca o contradicție nerezolvată: „stă unul lîngă altul, nedezlipit,/ sinele lîngă sine." De data aceasta însă într-o stare de crisalidă: „Sentimentul unei aripi îmi curge-n spinare,/ senzația de ochi își caută o orbită". Ideea, care conține în sine întreaga dezvoltare dialectică, îl clocește „maternă". Coaja pielii e lipită direct pe suflet, acesta încă mai are un contact nemediat, senzorial cu lumea lucrurilor. „Gălbenuș jumătate, pasăre jumătate", eul face saltul într-un ou mai mare, clocit de o idee mai mare. În ritmul devenirii universale, dilatat ecou, eul contradictoriu își urmează pe o parte progresiva exteriorizare, în spații tot mai cuprinzătoare, ca și interioara condensare a subiectivității sale, alimentate de contactul cu exteriorul. Afirmației „Sinele" încearcă din „sine" să iasă", i se opune dialectic „însuși pe însuși se lasă/ ca o neagră ninsoare, de greu." Interiori-

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 770.
[2] *Antimetafizica*, p. 102.

tatea este desemnată prin culori opuse lumii albe („neagră ninsoare“ e o metaforă a cristalizării spațiului interior, a purei subiectivități). Cu toate acestea, eul nu realizează decît acumulări cantitative; zborul spre infinit este frînat, căci infinit nu înseamnă dimensiune, ci perfecțiune și devenire interioară. Zborul rotund sub coaja vieții e o metaforă comună și altor poeți gînditori, fie români (Sorin Mărculescu), fie străini (W.B. Yeats). Conștiința morții și finitudinii generează nefericirea omului. Accesul la infinit este posibil doar prin negarea ființării sale separate. Pentru această negație e nevoie de un mediator — omul-Dumnezeu, Verbul încarnat. Revendicîndu-se printr-o dedicație gîndirii hegeliene, Nichita Stănescu introduce acest personaj alegoric, numit de el omul-fantă, și care reprezintă identitatea nemijlocită a conceptului cu realitatea. Ca mediator ideal, el trebuie să vină din afara cojii vieții: „Omul-fantă are îndepărtate origini./ El vine din afară:/ din afara frunzelor,/ din afara luminii protectoare/ și chiar/ din afara lui însuși.“ Acest spațiu mediator se încheagă treptat, nu este preexistent *(Ia ființă venind)*. În el s-au rezolvat toate contrariile: natură și idee, unic și multiplu, subiect și obiect: „Retina omului-fantă e lipită/ de retina lucrurilor./ Se văd împreună, deodată,/ unul pe celălalt,/ unii pe ceilalți,/ alții pe ceilalți,/ ceilalți pe ceilalți.“

Logosul întrupat realizează infinita materializare a spiritului absolut: „Istoria coagulează în cuvinte solemne;/ viitorul ni se înfățișează sub forma unei/ vorbiri/ pronunțate de niște guri/ cu mult mai perfecte decît ale noastre.“ El este infinita trecere a conceptului abstract în ființă: „Pămîntul lui «a fi»/ își trage aerul din pămîntul/ lui «a nu fi».“

Antielegia are un caracter ceva mai didactic, o dicție austeră și o solemnitate aforistică; este grăitoare însă pentru capacitatea poetului de a traduce prin paradoxuri spiritul dialectic hegelian: „El mănîncă o frunză,/ dar o mănîncă pe dinlăuntru./ El este în afară pîntec/ și înlăuntru gură cu dinți./ Nu se știe cine îl mănîncă pe cine.“

Elegia a zecea reprezintă un fel de cădere din starea de grație a omului-fantă. Organul suprapercepției — „neauzul, nevăzul, nemirosul, negustul, nepipăitul“ — dispare și eul se regăsește în „trupul lent vorbitor“, limitat în capacitatea de percepere a lumii: „Vine vederea, mai întîi, apoi pauză,/ nu există ochi pentru ce vine; vine mirosul, apoi liniște/ nu există nări pentru ce vine...“ Discontinuitatea activității

Scanned with OKEN Scanner

organelor de simț deosebește condiția umană limitată de aceea a mediatorului divin, care se contopește cu lucrurile pînă la identitate. Către această cunoaștere continuă, sferică, tinde eul, dezvoltîndu-și un mod de percepție care să suplinească hiatusurile dintre cele cinci simțuri: „Sînt bolnav/ de ceva între auz și vedere,/ de un fel de ochi, un fel de ureche/ neinventată de ere (...) suave organele sferii/ între văz și auz, între gust și miros“ .... Coordonata senzorială va fi complinită de aceea a gîndirii abstracte, noționale. Cuvintele „seamănă întrucîtva cu plantele, ele sînt chiar plante (...) sînt animale și plante abstracte (...) ce locuiesc pe globul creierului (...), în acea atmosferă abstractă, în care chiar și stelele cerului pătrund nu prin ele însele, ci prin numele lor.“ Aceste rînduri din *Respirări* (p. 162) ne apar ca un comentariu al următoarelor versuri din *Elegia a zecea:* „M-au călcat aerian/ abstractele animale,/ fugind speriate de abstracți vînători/ speriați de o foame abstractă,/ burțile lor țipînd i-au stîrnit/ dintr-o foame abstractă/ Și au trecut peste organul ne-nveșmîntat/ în carne și nervi, în timpan și retină/ și la voia vidului cosmic lăsat/ și la voia divină.“ Dezvoltîndu-și organul suprapercepției senzoriale, organul abstract al vorbirii, poetul este asimilat omului-fantă, Logosului întrupat. „Organ pieziș“, mai jos, sugerează oblicitatea actului artistic, consumat între coordonata gîndirii abstracte și aceea a organelor de simț în spațiul desemnat de poet[1] ca aparținînd sentimentelor sau ideilor vagi. Pe de o parte, acest organ este „ascuns în idei“, pe de alta este „fluturat în afară/ de trupul strict marmorean/ și obișnuit doar să moară.“

Pătrunzînd în spațiul artei, poetul citează liber: „organele-s sfărîmate, maestrul,/ ah, e nebun căci el suferă/ de-ntreg universul.“ Nebunia este expresia metaforică a despărțirii de starea paradisiacă, a copilăriei spiritului imersat în natură, desprins acum din „scutecul nașterii sale“. Organul natural cedează locul organului vorbirii, existentele sînt negate prin limbaj: „Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,/ organul numit taur mi-a fost înjunghiat ...“ Despărțirea de natură suscită episodul retezării capului sfîntului Ioan. Versurile, în care din nou conotația are rolul principal, se bizuie pe o triplă contaminare semantică: legenda martirului, ideea hegeliană, foarte dragă poetului, a rupturii, și aceea, tot hegeliană, a semnificației pozitive cuprinse în lucifericul

[1] *Respirări*, p. 162—163.

triumf al conștiinței asupra trupului: „... Mă doare o rană/ pe care mi-o port pe tavă/ ca pe sfîrșitul sfîntului Ioan/ într-un dans de aprigă slavă." Tot ceea ce nu se reflectă în conștiință este respins: „Nu sufăr (...) ceea ce nu încape/ în încreierea îngustă, scheletică a insului meu."

„Prin faptul că individul viu se formează în sine însuși, el intră în tensiune contra presupunerii sale originare și se opune lumii obiective presupuse, ca obiect care este-în-sine-și-pentru-sine. (...) Prin aceasta, subiectul e constituit ca idee care este-în-sine-și-pentru-sine și ca ceea ce este independent esențial, față de care lumea obiectivă presupusă nu are decît valoarea unui ce negativ și a unui ce lipsit de independență. În al său sentiment de sine [elegia e subintitulată „Sunt" — n.n.], ceea ce e viu posedă această certitudine, a *nimicniciei* în sine a *modului-de-a-fi-altceva* ce-i stă în față."[1]

Încorporînd lumea exterioară în propria subiectivitate, individul devine *totalitate*. Eliberat de servituțile trupului imperfect, el poate tinde către sfera ființării totale, depășind momentul negativ, obiectiv, al neegalității sale cu sine: „de numărul unu sînt bolnav,/ că nu se mai poate împarte/ la două țîțe, la două sprîncene,/ la două urechi, la două călcîie,/ la două picioare în alergare/ neputînd să rămîie".

Elegia a unsprezecea, un fel de *Odă a bucuriei*, celebrează, nu fără o undă de patetism, nespecifică poetului, victoria acestui spirit absolut. Numai cunoașterea de sine instituie sensurile fundamentale: ale ființării și morții, existenței și neantului: „Moare numai cel care se știe pe sine,/ se naște numai cel care își este/ sieși martor". „Inimă mai mare decît trupul", „conținut mai mare decît forma", spiritului nimic nu-i este străin. El își depășește condiția alienată, căci în cuprinsul său nu mai există acum nici o diferență: realitatea „obiectivă" a fost desființată ca un *ce negativ*, fiind transformată în spirit, încorporată în memorie: *Iată-mă/ rămînînd ceea ce sînt,/ cu steaguri de singurătate, cu scuturi de frig,/ înapoi spre mine însumi alerg,/ smulgîndu-mă de pretutindeni (...) plecînd/ de pretutindeni și dăruind/ pretutindeni semne ale aducerii-aminte:/ cerului — stele/, pămîntului — aer,/ umbrelor — ramuri cu frunze pe ele.*

Alergarea din pretutindeni către sine însuși depășește la un moment dat propriile determinări fizice: „Voi alerga pînă

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 771.

cînd înaintarea, goana/ ea însăși mă va întrece (...) pînă cînd alergarea/ chiar în ea însăși va alerga, și va sta". Paradoxală formulare, semnificînd poate accelerarea infinită ce-l transformă în pură energie, propagată instantaneu: „voi îmbrățișa cu mine însumi/ toate lucrurile deodată."

În acest punct, urmează o nouă materializare. Trupul „ciudat, asimetric" — căci e numai spirit — își așteaptă corolarul obiectiv: „mirat stînd în raza soarelui,/ așteptînd cu răbdare să-i crească luminii/ un trup pe măsură". „Transformarea luminii în existență și transformarea existenței în lumină, așa cum mi-o închipui acum, poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?" — ne reamintim acum cugetarea dubitativă a poetului. Geneza poate reîncepe. Nașterea și moartea coincid. „Nemișcătorii mei strămoși", din prima secțiune a elegiei comunică la distanță cu semințele aruncate în fertilul sol al primăverii de omul luptător și muncitor, în ideala sa condiție pârvaniană. Simetriile din interiorul elegiei se încadrează în simetria întregului ciclu poematic. Vagului armonios, automotor din prima elegie, îi corespunde increatul concret, al semințelor. „...Raportul față de exterior este reproducere și individuală identitate cu sine. (...) producerea, care ca atare ar fi trecere în alt ceva, devine reproducere, în care ceea ce e viu se afirmă *pentru sine*, identic cu sine."[1]: „Dar mai înainte de toate noi sîntem semințele (...) și noi cu noi înșine/ deodată, duri, aproape metalici,/ cosim firele, astfel ca ele/ să fie aidoma tuturor lucrurilor/ în mijlocul cărora trăim/ și pe care/ inima noastră le-a născut." Reproducere, nu în sens biologic, ci reproducere a spiritului din realitate, în sensul acordării sale cu ființa prin creație spirituală. Prin numire, devenim simultani cu lucrul numit[2]: „a spune semințelor că sînt semințe,/ a spune pămîntului că e pămînt!" Creația spirituală este racordată însă la ritmul vieții cosmice, primind un nou impuls în primăvară: „noi sîntem semințele și ne pregătim/ din noi înșine să ne azvîrlim în altceva/ cu mult mai înalt, în altceva/ care poartă numele primăverii..." Producțiile spiritului trebuiesc reașezate în mediul lor energetic, în adăpostirea pămîntului: „A fi sămînță și a te sprijini/ pe propriul tău pămînt."

---

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 770, 773.

[2] „Este îndeajuns să numesc un lucru, bunăoară lucrul stelar cu inel numit Saturn, că felul ființei mele deodată este simultan cu el, fără de nevoința carului sau cvadrigei care, prin mișcare, mi-ar fura timpul." (N. Stănescu, *Respirări*, ed. cit., p. 294.)

Chiar dacă nu atinge pretutindeni combustia *Elegiilor*, poezia lui Nichita Stănescu anterioară *Necuvintelor* (1969) este, în întregime, expresia acestei tensiuni: dintre aspirația către ideea de sine, „ca principalul act existențial uman"[1] și schimbul activ cu exteriorul, urmărind, prin „cedarea reciprocă a specificului"[2], refacerea unității originare, mitice.

Una din cele mai vechi expresii poetice ale viziunii moniste este celebrul *Imn* egiptean *al soarelui*, al cărui distih final proclamă unitatea monolitică a universului, nu numai prin reciproca oglindire a cerului și pămîntului, dar și prin transferul de determinațiuni („valurile cerului" și „vibrația oceanului): „Valurile cerului se albăstresc lîngă tine,/ Oceanul vibrează de strălucirea ta." Iată-l pe Nichita Stănescu dînd cu unul din timpuriile sale poeme — *Marină* — o replică tîrzie acestui paean al poporului egiptean antic, cel care și-a construit căminul de o parte a Nilului, iar piramidele de cealaltă, căci viața și moartea nu erau pentru el decît malurile aceluiași fluviu: „Crăpături pe-un cîmp de piatră, scări pătate de rugină,/ peste care, cu sandaua, Hercule bătu fugind,/ prind pe muchia zimțuită fibra groasă de lumină/ și-o îndoaie și-i retează vîna-i încă gîlgîind."

Prima mișcare este descendentă, vîna luminii demiurgice murind în piatra planetară. Cea de a doua mișcare e ascensională; ca un înger căzut, pămîntul „căzut și plat", structură în care s-a oprit lumina în cădere, este săltat în tării de eternul principiu monist: „Aburul încins preschimbă, cum se urcă din cîmpie,/ soarele-ntr-un ochi albastru, peste piatră înclinat,/ care suge-n sine cîmpul și îl saltă în tărie,/ întinzîndu-l, adunîndu-l ca pe-un cer căzut și plat." În cîmpul de piatră se adîncesc crăpături, pentru a primi lumina; pămîntul este învaginat și în același timp tinde spre soarele din care s-a desprins prin aburul emanat. Peste imaginarul unei acuplări cosmice se depun aluziile unei transcenderi mitice. Cîmpul are „scări", ceea ce ne trimite la reprezentarea lui *anima* din manuscrisele alchimice și, în general, la doctrinele inițiatice. Fidel modelului său cosmic, care presupune deopotrivă armonia monistă și falia, sciziunea internă, poetul invocă spiritul rebel, care se detașează din complicitatea pămîntului și soarelui, creîndu-și propriile valori: „E o lume care-n jurul soarelui a pus inele,/ flori de platină smălțate, și de aur noi lăute,/și corăbii zburătoare, cu sămînța lumii-n

[1] Nichita Stănescu, *Respirări*, p. 143.
[2] Idem, *Cartea de recitire*, Editura Cartea Românească 1972, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

ele." Abia acum, prin dedublarea natură /valori antropomorfe, idealul totalității este atins. Măsura acestui univers monist este omul. Trupul său e proiectat cosmic: „Apoi se topea pămîntul și piatra,/ și m-aș fi agățat de cer,/ dar mi-era teamă că-l rup./ / Astfel ajungeam în fundul pămîntului/ tăind, cu trupul, un con de vulcan." (*Visul unei nopți de iarnă*). Uriașe simetrii introduc eul în vibrația cosmică. Eul și lumea sînt aduși la un numitor comun: „Și-o rană întîmplătoare la mînă/ mă face să văd prin ea, ca printr-un ochean,/ durerile lumii, războaiele." (*Sînt un om viu*) Prin individul viu se realizează întreaga devenire a Ideii. Timpul său este simultan cu acela al cosmogoniei: „E un spectacol de neuitat acela/ de-a ști,/ de a descoperi/ harta universului în expansiune,/ în timp ce-ți privești/ o fotografie din copilărie!" Iar geografia eului se suprapune peste aceea a Terrei: „între două bătăi ale inimii mele,/ ca între Tigru/ și Eufrat". Limbajul repetă structura materiei, cuvintele gravitează asemeni planetelor, sub puterea liantului universal al iubirii: „Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte și înapoi,/ și cu cît te iubeam mai mult, cu atît/ repetau, într-un vîrtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput." (*Poveste sentimentală*). În interiorul Ființei unice, iubirea nu poate fi decît un incest, iar limbajul și gîndirea alcătuiesc o unitate, ca și limbajul și materia (unitate ce privește, așadar, deopotrivă relația semnificant/ semnificat și semnificant/ referent): „Eu te iubesc cu dragostea ochiului/ pentru ochiul lui geamăn,/ cu dragostea mîinii pentru cealaltă mînă,/ cu dragostea gîndurilor/ pentru cuvintele în care se scufundă întocmai..." (*O viziune a păcii*). Între organ și funcție dispare diferența: „cu mine însumi mă uit, folosindu-mă ca o privire." (*De-a sufletul*). Monismul substantival și atributiv coincid, căci Ființa și determinările ei se resorb în unitate; poetul se raportează în același mod la existente și la determinațiunile lor, de el create: „Mai lasă-mă un minut./ Mai lasă-mă o secundă./ Mai lasă-mă o frunză, un fir de nisip. Mai lasă-mă o briză, o undă." (*Viața mea se iluminează*). Unitățile de timp ocupă în propoziție un loc în care sînt liber substituite de substantive denotînd existente, elemente ale naturii, ca și cum timpul ar fi cea de a patra dimensiune a materiei. Se vădește aici un acut simț al structurii gramaticale; poetul păstrează identic un membru al propoziției, astfel încît accentul cade pe cel de al doilea, ce aduce informația nouă. Libera substituire în interiorul grupului nominal subliniază

Scanned with OKEN Scanner

unitatea monolitică a întregii existenţe — abstractă şi concretă, materială şi ideală, spaţială şi temporală, nominală sau atributivă etc.

Omul este marea „întoarcere" în acest univers sferic, sciziunea interioară, punctul de fugă către gînd şi cuvînt: „Iar cît de piatră-i piatra, călcîiul de mi-atinge/ o-ntorc din drum, şi-o dărui, cu fragedă meninge." *(Credo)*. De altfel, mai ales în versiunea încredinţată editorului Alexandru Condeescu, materia este organizată contrapunctic. După un poem ca *Viaţa mea se iluminează*, în care eul locuieşte un spaţiu nediferenţiat, omogen, al fuzionării tuturor categoriilor existenţiale, urmează antiteza — *Mi-amintesc cu uimire*, în care este evocat, fără nostalgie, hegelianul *Naturgeist*, sufletul infantil trăind viaţa naturii: „Eram pe-atunci legat de obiecte /cu invizibile liane,/ şi atîrnat de ele-n legănare, din oră mă săltam în oră,/ cum dintr-un arbore într-altul/ al junglei de odinioară/ Tarzan se arunca urlînd/ cu talpa-n aer fluturată" ... Jungla, talpa lui Tarzan, labirintul lianelor „gîndirea învălmăşită" sugerează îndeajuns confuzia spiritului rătăcit în lumea sa barbară, străină. Nichita Stănescu ştie să apese pe clapa care să-i producă exact sunetul dorit; cuvîntul selectat radiază intens, producînd un adevărat halou asociativ, precum menţionarea junglei lui Tarzan şi a *tălpii* lui — elementul corporal cel mai îndepărtat de creier.

Viaţa naturii este sugerată şi hiperbolic, prin intimitatea copilului cu cosmosul: „Eram copil şi rezemam în priviri/ norii de primăvară." *(Epilog la lumea veche)*. Iar mai departe citim: „şi cînd luna, prelungă,/ îmi răsărea în colţul ochiului"... Foarte plastică această prelungire în astru a ochiului, într-un univers analog, în care astru şi ochi sînt similar configurate, iar distanţele abolite, proporţiile, desconsiderate. Natura este în acest stadiu aproape un fetiş, de vreme ce copilul o iubeşte mai presus de sine şi se luptă să permanentizeze această stare, închizînd porţile prin care ea s-ar putea distanţa de sine: „şi mi-era milă de lucruri că existau,/ şi le iubeam, şi aş fi vrut să le apăr/ împotriva propriilor mele priviri,/ şi-mpotriva propriului meu auz." Felul cum izbuteşte să comunice o gîndire profundă printr-un fel de fabulă, sub masca falsului patetism şi copilăririi, este unic.

Deodată însă copilul, imersat în starea naşterii sale, are revelaţia non-existenţei alături de aceea a existenţei; el se desprinde din fiinţarea nemijlocită, resimţind drama finitudinii sale fizice, absurdul existenţei, contrastînd cu capaci-

Scanned with OKEN Scanner

tatea sa de a gîndi infinitul și eternitatea. O imagine foarte plastică sugerează această despărțire a spiritului de trupul naturii: „... lăsînd în urma mea lucrurile,/ ca pe niște dinți de lapte,/ smulși dureros cu sfoara subțire/ a vremii aceleia,/ cînd totul se începea cu moartea...". Omul realizează brusc singurătatea, unicitatea sa în univers. Hrana sa nu mai este prelucrată de dinții de lapte ai naturii, ai matricei, ci de aceia ai minții. Începe hrana cu sine însuși, uriașa autofagie a spiritului. Dialogul cu lumea nu mai despoaie eul de propria esență, ci, dimpotrivă, aceasta este asimilată substanței sale: „Totul se schimbă în mine/ acum, cînd alerg pe vîrfurile de munte/ ale cuvintelor." *(Cîntec de om)*. Între eu și lume se interpune limbajul, în același timp un mediator și un diferențial. Între eu și lucru e distanța sensului; a fi se încarcă de înțelesul lui a nu fi. Cuvîntul e falia, el taie în două Ființa („șir unduit tăind în două/ gheața unui deșert ce scînteie" — *Spre Andromeda)*[1] — în Ființă și Reflecție, în sunet/ grafie și sens. Omul reprezintă conștiința planetară: „Tu, pămîntule, ochi albastru,/ pentru că sîntem privirile tale./Tu, pămîntule, gîtlej de foc,/ pentru că sîntem strigătul tău./ Tu, pămîntule, tîmplă albită,/ pentru că sîntem gîndurile tale".

Analogiile dintre existență/ individul viu/ limbaj revin și în *Dreptul la timp:* „Trupul copilului, greoi și singur,/ continua să răsară/ ca o bătaie a inimii din inimă,/ ca o planetă ce se rupe/ dintr-un soare. (...) I se păru că el i se rupe/ de sîn/, așa cum se rup cuvintele/ de gură." Cuvîntul este mediatorul ideal într-un univers de homeomerii: „Pînă la urmă, cuvintele/ au trebuit să semene cu mine/ și cu lumea" *(Ars poetica)*. Spre deosebire de Erosul Diotimei, cuvîntul stănescian nu mediază între realități ontologic diferite, ci este „un agent de legătură al materiei cu materia"[2], servind, cum citim în poezia mai sus citată, „numai s-ajungă mai iute la destinație,/ numai să le-nvăț cum se transportă lumea,/ de la ea însăși,/ la ea însăși."

Un poem antologic din această perioadă este *Geneza poemului*, ilustrativ în ceea ce privește continuitatea de temă și manieră și fidelele polarități ale poeziei lui Nichita Stănescu.

Prima opoziție se instituie între conceperea și scrierea unui poem, doar prima fiind importantă, față de care scrie-

[1] Poetul scrie — în *Respirări*, p. 290 — că și-ar reprezenta unica Ființă cosmică prin deșertul Sahara.
[2] *Ibidem*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

rea reprezintă un simplu automatism, precum comanda executată de niște soldați. Întîlnim aici o demonstrație lirică a teoriei poetului, formulată mai tîrziu în *Respirări*, despre rolul revelației în procesul de creație. Aluzia la apocalipsă (semnificația am comentat-o deja: apo-kalyptein: a descoperi, a revela) este limpede în crearea acestui nou cer și nou pămînt: „întipărește cerul și mai jos, copacii." Dispare (se rezolvă în unitate) distincția subiectiv/obiectiv, afară și înăuntru: „se lasă privit pînă cînd el însuși/ devine privire". Din nebuloasa originară, a sentimentelor sau ideilor vagi ce-l naște, sîmburele poemului se rotește ca o elice, cosmicizînd haotica și opaca materie, pînă cînd, în transparența sensului, se coagulează cuvintele planete, sau, cu o imagine iterativă, „peștii de platină" ai cuvintelor, înotînd în marea amniotică a sensului: „Se face elice rotindu-se înnebunitor, îndepărtînd spre propriile lui margini/ tot ce-i mai neînvins în el, mai tare,/ mai solemn,/ sau, transparent, se lasă străbătut,/ adîncit în străfunduri miraculoase,/ prin care frumoase cuvinte,/ ca niște pești de platină,/ dau elegant din coadă".

Relativitatea existenței față de realitatea memoriei este premisa topirii multitudinii de experiențe în șuvoiul unic al spațiului interior și al disoluției variilor momente în creuzetul unui prezent etern: „Amintiri nu are decît clipa deacum./ Ce-a fost într-adevăr nu se știe." *(Cîntec)*. Dialectica posibilului și realului din acest poem, infinitatea virtuală a prezentului și gradul sporit de realitate al timpului ficțiunii („Există numai ceea ce va fi,/numai întîmplările neîntîmplate,/ atîrnînd de ramura unui copac/ nenăscut, stafie pe jumătate...") față de realitatea istorică și timpul unidimensional sînt, probabil, idei inspirate de T.S. Eliot *(Patru cvartete)*. *Cîntecul* prefigurează o lume viitoare, o alcătuire ipotetică ce conține în sine o inepuizabilă ambiguitate, ținînd de însăși esența ființării noastre. Viziuni abisale — „Tristețea mea aude nenăscuții cîini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră" — răsplătesc acest efort al spiritului, nu contemplativ, ci proiectiv. În virtutea aceluiași procedeu contrapunctic, *Cîntec* ține cumpănă poeziei anterioare, *Artemis* — în care sîntem copleșiți de posibilitățile nelimitate de desfășurare fenomenală, de un adevărat cameleonism al realității: „Dacă vrea ea, pe chip, șapte chipuri/ ca ale mele-i pot străluci!" Bogăția coloristică a naturii exuberante este sugerată prin cîteva imagini pregnante: curcubeu, flamuri,

Scanned with OKEN Scanner

zigzaguri de stea. Avem impresia de maximă vizualizare și de strălucire a spectacolului mundan. O adevărată sărbătoare a firii, de la copac la om.

Urmează un alt tandem: *Marele ochi al iernii* și *Adolescenți pe mare*. Primul evocă un fel de ochi al lumii, o pură conltemplativitate. Ne amintește de El Gahel al lui Ion Barbu, căci e ignorant de lumea fenomenală — „nu te vezi decît tu" — pe care totuși o primește la sine. Fulguração fenomenalului pe ecranul acestui „ochi mare" îi subliniază prin contrast măreția și veșnicia („ningem/ în iarna ta")

Cu *Adolescenți pe mare* survine doar o mutație de accent: acrobația și histrionismul tragic-pieritoarei lumi omenești, proiectate pe fundalul mării veșnice. Poetul ar vrea parcă să ne demonstreze că numai punctul de vedere sau unghiul din care o iluminăm ne dă senzația pluralității fețelor existenței, ea fiind, în realitate, un dualism rezolvat în unitate, sau, mai bine zis, o sferă fisurată interior.

Demersul poetului de tip monist este, de obicei, larg asociativ; el caută simetrii și corespondențe între cele mai disparate lucruri și fenomene, sau stări. Iată-l pe Nichita Stănescu, echivalînd, în *Cîntec de dimineață*, pragul dintre somn și trezire cu acela al ființei și neantului. Lumina dimineții îl cheamă spre lumea fenomenală, la spectacolul colorat și exuberant al măștilor mundane. Prin revers, somnul îl vămuiește treptat de trup: „Timpul e mirat, și-o ațipire/ duce rînd pe rînd, din trupul meu,/ ba o mînă, ba un ochi subțire,/ într-o liniște fără culori, mereu." Detalierea organismului unic în părțile componente produce un sentiment straniu, mult mai puternic decît al neantizării totale, sau al degradării materiei. E mult mai înspăimîntător, mai nelumesc, mai *nefiresc*, căci anulează logica obișnuitului. Simetric, procesul revenirii în lumea diurnă este și el anatomizat, ca într-un joc suprarealist: „Dar mă strigi, lumină, și-n timpane/ glasul ca la geamul înghețat irumpe,/ se ivesc mirate, diafane/ capete, și ochi și tîmple." Impresia de proliferare fenomenală este astfel mult crescută, fiindcă are mai multe puncte de referință — chiar și în cadrul unui referent unic, cum e trupul uman —, ca și cum nimic nu ar fi deja dat, deja constituit, ci totul s-ar reface *ab initio*, dintr-o nebuloasă originară.

O altă dualitate antrenată de poet este aceea dintre mască și esență: „Sar din somn prea repede și prea grăbit,/ stînd aproape fără trăsături/ pînă cînd mă dibuie, m-a și

găsit/ masca-ntîiei tale dulci făpturi." Dimineața reface, în infima unitate de timp, explozia originară — „colorînd, arzînd, strigînd" — și ipostazierea „întîiei făpturi".

Judecînd după titluri *(Cîntec, Muzică, Poem, Nașterea poemului, Euridice, Către Galateea)*, scopul nu ar fi rostirea ființei, ci definirea unei arte poetice. Atît doar că, în cazul unui poet monist, ele coincid. „Totul este scriere", afirmă poetul, susținînd forța de real a Logosului, doctrina Verbului încarnat: „Scria un alfabet rapid,/ cu litere de apă, de sepii, de pești." (***La stînga se-nclina...). Limbajul omului este însă limitat de posibilitățile sale de percepție. În univers există, așadar, un exces de semnificație ce nu poate fi acoperită de mulțimea semnificanților. Energia vitală e singura performativă prin fiecare impuls, sau declanșare a sa. Această identitate dintre gest și obiect, cauză și efect, agent și act definește starea paradisiacă (prin analogie cu ideea de divinitate, al cărei cuvînt e faptă): „Tu ai un fel de paradis al tău/ în care nu se spun cuvinte./ Uneori se mișcă dintr-un braț/ și cîteva frunze îți cad înainte." *(Cîntec)* De aici tendința de a comunica prin supracuvinte, sau „necuvinte", adică, mai curînd printr-un proiect semantic decît prin structurile concrete ale limbii, printr-o funcție a structurilor limbajului. „Gura mea e-n tăcere cea mai desăvîrșită" declară poetul, care a încetat să mai numească pur și simplu lucrurile pentru idealul mult mai înalt de a-și face din poezie, nu un apendice lingvistic, ci însăși reîntregirea ființei sale scizionate: „Îmi voi rupe inima cu un singur gest/ al mîinii,/ ca să răsară durerea care știe/ numele durerii,/ ca să răsară dragostea mea de bărbat/ care știe numele tău ciudat, de femeie." *(Poem)*. Între eu și ființă e toată conjugarea: „Cuvintele erau numai două:/ *Sînt, Ești...*" (***La stînga se-nclina...). Prin creație, artistul se naște cu adevărat, se în-ființează în lume *(Către Galateea)*, fiindcă doar arta face să dispară prăpastia dintre spirit și lucruri, transformînd existentele disparate în cîmp omogen: „Muzica mă apropia de lucruri,/ punea un arc între mine și ele" *(Muzică)*. Magneții muzicii creează cîmpul continuu al sentimentelor, suplinind hiatusurile cunoașterii senzoriale și raționale: „Muzica alegea din mine, ca un magnet,/ sentimentul arămiu, sentimentul violet. (...) Și cine veghea putea să zărească/ un cîmp arămiu, un cîmp violet"... Asistăm la o surprinzătoare contaminare între o noțiune științifică — aceea de cîmp — și o estetică de provenienței postromantică: entropatia, fuzionarea

Scanned with OKEN Scanner

subiect/ obiect printr-un dublu act, intuitiv-proiectiv. Spre deosebire de expresioniști, însă, poetul nu urmărește transcenderea lucrului, ci complinirea lui prin actul numirii. El sporește *realitatea* lumii[1], așa cum Blaga visa să-i sporească misterul: „Adăugam aer aerului, verde — frunzelor,/ dragoste — inimilor, cer — ierbii,/ dar mai cu seamă încă o prezență/ prezentului" *(Îndoirea luminii)*. Viziunile lui Nichita Stănescu nu sînt niciodată lipsite de o motivație adîncă, de o geometrie semnificativă, ca în progresiva deschidere din versurile de mai sus; parcă am asista la mișcarea unei raze ce descrie un arc de cerc, mărind mereu distanța dintre existente și lumea poemului: aer-aer (identitate); frunză-verde și inimă-dragoste (substanță/ atribut); iarbă-cer (maximă depărtare, orizont). Poemul e orizontul spiritual al existenței, față de care nu manifestă o finalitate transcendentă, ci de incluziune: „Totul se întrupa în acel strigăt/ țîșnit din lucruri și care/ împreună cu ele constituie lucrurile" *(Îndoirea luminii)*.

Fidel în analogiile sale cosmice cu ființa individuală, poetul descrie nașterea unui copil în termenii cosmogoniei: „și strigătul/ mi se desfăcea în comete". Regresiunea către copilărie („îndoirea luminii" înseamnă reversul cosmogoniei), echivalentă întoarcerii în punctul genezei, nu înregistrează o succesiune de *momente* ci, conform aceleiași viziuni moniste, de *întrupări* ale lor: „*Cobor* pe propriile-mi trupuri regăsite/ ca pe o scară/ și amintirile au trup, și timpul are-altoi".

Se face remarcată încă de pe acum tehnica „punctului de fugă" (teoretizată mai tîrziu într-un interviu cu Aurelian Titu Dumitrescu) — a variației prozodiei în interiorul poemului, fidele mai curînd *adevărului* comunicat, decît vreunei scheme preexistente. În curgerea mai degrabă plebee a versului liber, se insinuează brusc cîte o mișcare impetuoasă și în același timp solemnă, cu o metrică impecabilă, amintind, de exemplu, în aceste versuri, de zborul Luceafărului eminescian: „Și cum eu însumi fulgeram,/desprins de pe pămînt ca dintr-un nor,/ parcă eram și nu eram/ înspre trecut, din viitor,/ înspre ce-a fost din ce va fi,/un număr descrescînd/ cinci,/ patru,/ trei,/ din zece mii, sau poate chiar din mii de mii."

---

[1] „Lumea concretă... este infinit mai impalpabilă față de forța de real a logosului poetic, mai neverosimil încă și mai existînd." *(Respirări*, p. 143.)

Depășind relevanța poetică în sens restrîns, cuvintele sînt ceea ce un ciclu din volumul ALFA numește „obiecte cosmice". Ele țin de marea aventură ontologică, sînt creații ale *Ideii cu gură*. Agent al devenirii spiralate — „Un sus spre sus încolăcit" —, Ideea este și marele cosmofag (precum Timpul Ecleziastului, distrugător și conservator): „Ea are gură-n călcîie./ Ea se hrănește mergînd/ pe muchia unde materia/ se schimbă în gînd". Ținînd cumpănă între distrugere și creație, cuvintele, ca epifanie a Ideii, se consumă la hotarul Ființei și Neantului: „Ele detună pe timpanul întins/ între ceea ce este/ și ceea ce nu este" (*Căderea oamenilor pe pămînt*). Iată o nouă viziune a genezei, nu ca aruncare a cuvîntului peste ape, implicînd un principiu activ și altul pasiv, ci ca unitate a organului și funcției sale, a emițătorului și receptorului. Cosmogonia nu e facere din elemente preexistente, ci un act, iar ființa și neființa sînt racordate printr-un timpan — mediul care face posibil actul în-ființării. Căci în absența timpanului, vorbirea ar fi sterilă, nu ar avea ecoul ființei.

Ca și Sorin Mărculescu, Nichita Stănescu pune în funcțiune ceea ce colegul său de generație numea, cu referire la Baltasar Gracián, „o subtilă substructură de mecanisme reversibile și basculante"[1]. Prima parte a poeziei ilustrează încarnarea Verbului — detunarea Cuvîntului și materializarea sa în cele patru elemente: „Trupuri în flăcări, trupuri în valuri,/ trupuri în uragane,/ trupuri în desimea pămîntului". Mișcarea Ideii translează însă această lume din nou către spiritual. Creierul instituie treptat o ordine diferită de aceea a trupului: „Ochii numai, ei singuri, îmi rămîn./ Creierul va merge pe ei/ ca odinioară trupul, pe picioare./ Sînt creier cu ochi privitori/ și aștept să fiu, deodată, tras mai sus/ într-o zonă fără de stele/ unde ideile îmi vor merge/ pe creier/ cum odinioară trupul/ pe picioare." „Înhămat la carul abstract al Ideii" ce se realizează pe sine, eul simte cum i se micșorează trupul, în vreme ce se umflă „măștile rîzînd și plîngînd ale cuvintelor". Înapoi, către Verb, trece prin infinit repetatele trepte ale devenirii: „Nașterea, apogeul/ și moartea/ / Ca și cum eu aș fi fost ele." Individual și general, personal și impersonal, ființă și eveniment alcătuiesc izvorul perpetuu al devenirii.

[1] Sorin Mărculescu, *Prefață* la Baltasar Gracián, *Oracolul manual. Criticonul* (traducere de Sorin Mărculescu), col. „Biblioteca pentru toți", Editura Minerva, 1975, p. XXVI.

Scanned with OKEN Scanner

Este momentul cînd în Nichita Stănescu se acutizează simțul dihotomiei Ființă/ Neant, Esență/ Fenomen. Nu lucrurilor le recunoaște ființare reală, ci doar cuvintelor. De aceea folosește, în cazul celor dintîi, juxtapunerea, pentru a le defini, și doar pentru cele din urmă predicativele „a avea ființă" și „a exista": „O, lucrurile, exacerbare a vidului", față de „Numai cuvintele au ființă,/ numai ele există." *(O, lucrurile!)*. Foarte plastic și, întrucîtva, amenințător și respingător spectacolul lucrurilor care se luptă să ajungă la ființare reală, prin cuvinte, așa cum în credințele străvechi (regăsim motivul în proza romantică germană), natura aspiră să dobîndească suflet: „O, lucrurile deschid un ochi pironitor/ și-l clatină în dreapta, în stînga/ după cuvinte". Spațiul cuvintelor este însă alergic față de cel natural, în interiorul căruia s-a format, prin opoziție, vectorul cuvintelor tinzînd spre imaterialitatea ideii, în vreme ce lucrurile aparțin, ireversibil, fenomenalului. Cele două mișcări de sens contrar se fac din nou simțite: „Cuvintele fug, se fac străvezii,/ lucrurile stau, se fac vizibile./ O, lucrurile, exacerbare a vidului." Răzbate aici însăși vibrația cosmică, bătaia unei pârvaniene inimi universale. Poemul intitulat *Inimă* relevă o arhitectură perfect simetrică, circulația atrială (înspre ființă) și ventriculară (înspre neant) petrecîndu-se în virtutea unei energii anonime, impersonale. Într-o antologie a poeziei moniste, ar trebui să figureze și această bijuterie lirică, ce pare gîndită și executată de un orfevru baroc, chiar dacă poetul și-a exprimat în repetate rînduri opțiunea pentru creația spontană, de inspirație.

Primele trei strofe sînt simetrice și în același timp antitetice față de ultimele trei: pe de o parte, momentul imploziei, al prăbușirii în sine a universului izotrop, pe de alta, momentul exploziei („Totul se micșora egal, cu viteza gîndului,/ în același timp, munții, mările, oamenii,/ Totul se prăbușea în sine însuși cu viteză egală"—în contrast cu „Totul se mărea egal, cu viteza gîndului,/ în același timp norii, cîmpiile, oamenii./ Totul izbucnea din sine însuși cu viteză egală"...) Strofele a doua și a cincea opun lumina întunericului, lucrurile pămîntești, astrelor. Lumina e sîngele pierdut de lucruri; ea le-a născut, rămînînd acum exterioară. Noaptea e interioritate — o sferă de întuneric. Lumina înconjoară ca un halou lucrurile; noaptea este înconjurată de aștri luminoși. În fiecare strofă, reprodusă apoi în negativ, există elemente fixe—determinații și modificatori („cu viteza gîndului",

„încăpățînat“, „nemișcător“) — și elemente de substituție — substantive (lumină, întuneric, lucru, astru). În jocul imploziv-exploziv al luminii, toate contrariile sînt astfel aduse la un numitor comun; există un permanent joc al opoziției și un altul al complementarității și identității.

În fine, cea de a treia și cea de a șasea strofă afirmă desăvîrșita anonimitate a existenței și metamorfozelor ei, monismul abolind divinitățile personale și agenții exteriori devenirii neîntrerupte. Ca și în *Elegia întîia*, nu există un înăuntru și un în afară, totul este identic sieși: „Dar/ cineva ar fi trebuit să stea în afară (substituit în strofa a șasea prin „înlăuntru“, n.n.) / și/ nu s-a găsit nimeni, absolut nimeni.“ Remarcăm și ingenioasa substituire a copulativului „și“ prin adversativul „dar“ în cele două strofe. Existența este în același timp unitate și sciziune, ruptură. Trecerea ideii în substratul sintactic al poemului este vrednică de un Ion Barbu.

Roșu vertical insistă mai mult pe dihotomia concret/ abstract, iar în locul aventurilor spațiale, polaritățile temporale avansează în prim plan. „Secunda își are polul istoric“ — iată corelativul stănescian al distincției blagiene între timpul cronologic și timpul *kairos*. La cel dintîi însă nu mai intervine nici un element mitic. Deosebirile țin de timp fizic și categorie filosofică, abstracțiune a gîndirii. Pentru Nichita Stănescu nu există decît conceptul abstract al lui A FI intrînd în timpul istoric. Exploziile și imploziile din volumele anterioare fac loc unor metamorfoze de tip special, interioare ființei. Roșul simbolizează ascensiunea materiei către Idee: „roșul care s-a născut sînge/ ca să devină idee,/ care s-a născut pasăre/ ca să devină zbor“ *(Alegerea culorii)*. În același timp „cascadă“ și „pantă de deal“, verticalitatea roșului simbolizează sensurile contrare ale devenirii. Oul secundei reverberează sfera inițială, perfectă, a conceptului ce coboară în istorie: „oricînd și oriunde,/ naștere zestre/ a lui A FI schimbîndu-se-n ESTE“. Istoricizarea Ideii devine laitmotivul acum, înlocuindu-l pe acela al aventurii fizice a universului, plasticizată cel mai adesea prin nașterea sistemelor planetare. Este un transfer dinspre categoria filosofică a spațiului înspre aceea a timpului. Distincția spațială face loc celei categoriale (cel mai adesea, opoziția concret/ abstract). Se poate afirma totodată că timpul nu este unidimensional, ci există fluxuri temporale — unul al ființării nemijlocite, altul al ființării abstracte, în absență, precum eroii („Ei, cei de atunci,/ pene vii la aripa/ unei păsări ab-

stracte" — *Polul istoric)* sau — tot ecou rilkean — „adolescenți(i) de demult" *(Menire)* cu destinul lor „nedus pîn' la capăt", sublimat, rodind în idee, după parabola semănătorului: „Ei, semințele care au murit,/ ca să devină rădăcină,/ tulpină și spic" *(Polul istoric)*. Ei fac posibilă fuziunea trecutului și viitorului („pentru că întotdeuna/ trecutul țării a avut un pol al viitorului") într-un proiect temporal ce anihilează istoricitatea și instituie imanența: „chipul rămas imprimat/ în albia pietroasă a țării/ cea născătoare de viitor". Gesturi concrete se consumă în spații abstracte: „Aici în această priveliște/ se intră cu capul descoperit".

Roșu vertical este volumul celor mai dinamice viziuni, poetul părînd cu totul acaparat de ritmul și vibrația cosmică. Chiar omul cosmic este diferențiat în alcătuirea sa, conform diferitelor grade de încetinire a vitezei luminii: „Timpul se spărsese;/ fiecare apucam din el ce puteam,/ și nici măcar nu mai curgea peste tot/ la fel:/ în glezne trecea o lună,/ în genunchi o zi, în coastă o oră,/ pe limbă un minut și-n tîmplă/ o secundă" *(Aeroport de toamnă)*. Mișcările soarelui se sincronizează cu germinația planetară: „Înapoia mea răsare/ acoperit de grîu și de porumb/ soarele. / / Razele lui/ sînt de grîu și de porumb.../ Le aud revărsîndu-se-napoia mea/ pe cîmpia arată." *(Al pămîntului)*.

Conjunctio oppositorum în spațiul ideal al poeziei este semnul sub care debutează *Oul și sfera* (1967). Înghețarea lumii fenomenale pregătește facerea poemului, în care poetul joacă rolul mediatorului care se consumă pe sine pentru a face vizibil principiul activ al focului lumii: „Iar eu voi sta în mijloc, la plete dîndu-mi foc/ să fie luminată casa în care ai să nești" *(Plonjeu)*. Un poem se și intitulează, de altfel, *Jerta fertilă*. Ale cui sînt însă epifaniile în acest univers unic, lipsit de martori? Diferența pare să fie aceea dintre configurațiile simbolice ale oului — ca matrice a vieții, închise în cercul propriei deveniri — și sferei: conștiință a unicității existenței, survenite în raza spiritului. La această realizare a întregului nu se poate ajunge prin „incestuosul" contact senzorial cu lumea („A mirosi o floare este/ un fapt de mare rușine.../ E ca și cum de propria ta mamă ți-ai apropia/ nările" *(A mirosi o floare)*, ci prin cunoaștere suprasenzorială, întrucît numai spiritul se opune naturii, numai el poate institui dialogul: „Noi, pudici și îndepărtați,/ și cu mirosurile rupte stînd și drepți/ pe scaune de piatră și cu cărți în mîini,/ doar cu privirea mirosim — și-atît,/ și-ndepărtați/

și albi de primăvară, puri/ și înțelepți". Începe să apară la Nichita Stănescu o tendință de respingere a spațiului natural. Limbajul este din nou fetișizat, absența lui accentuînd vidul: „Întreb dacă sînt, dar strigătul/ nu se rupe de mine,/ și una cu el rămîn, adăugînd/ deșertului singurătate" *(Confundare)*. *Scrierea*, în schimb, — nu orice grafie, ci doar *Arta scrisului*, cum se intitulează o poezie —, ucide lumea fenomenală, întorcîndu-o în puritatea originară a formelor neîntinate de materie: „scrisul este un mod primitiv de a încetini gîndirea,/ de a desena primitiv/ chipul ființelor fără de chip,/ degetele pipăitului pur —/ cel care a fost mai de dinainte/ de crearea degetelor și a lucrurilor". De notat că „primitiv" nu înseamnă aici „barbar", ci primar, aparținînd unui timp mitic, al increatului. Scrisul este acum canalul prin care lumea fizică poate deveni hrană spirituală, mijlocind intrarea labirintului Ființei sub logica spiritului: „Scrisul se aseamănă întocmai cu o capcană/ de metal,/ care prinde în ea o vulpe vie/ și mișcătoare/ și zbătîndu-se/ și pierită de frica morții". Cu această transcendere a realului, Nichita Stănescu se apropie foarte mult de Ion Barbu; el nu este însă consecvent, reafirmînd din nou analogiile ontice ale limbajului: „te-au desenat inimă/ și ți-au dat forma lui A". Fronda spiritului care tinde să se circumscrie unei ființări independente, cu legi proprii, se face însă mai des simțită. Un alt exemplu este poezia *Invocare*, unde se poate spune că asistăm la un proces de „intensificare", de întărire a semnificației, ca și cum fiecare strofă ar înnoi un desen schițat anterior, mergînd de la sugestie pînă la formularea explicită, sentențioasă, descărnată. Prima strofă anunță „acel altceva (...) decît același mine însumi"— o dedublare, o rupere de sine. Cea de a doua evocă o imagine iterativă: zeul fără brațe, sau simbolul lumii actuale imperfecte, risipire a unei zeități originare, unice. A treia strofă anunță golirea de falsul eu, de presupunerile individului imersat în concret. Acesta a fost deja abolit, redus la „mumia unui faraon", căruia poetul încearcă să-i construiască acum „piramidă nevăzută" — ceea ce în eseuri desemna prin „spațiul abstract", cel mai îndepărtat de viața naturii. Sînt din nou invocate viețile sacrificate ale sclavilor, ca un rilkean transfer în virtualitate, în hemisfera complementară fizicii. Cu totul remarcabilă capacitatea de selecție a poetului, de antrenare a imaginilor clasate cumva în subconștientul nostru

Scanned with OKEN Scanner

figurativ, în reprezentările noastre mitico-istorice! În fine, cea de a patra strofă menționează explicit sensul întregii demonstrații: „Puterea mea de a nu fi e-atît de mare,/ încît în locul unde stau se naște-un con,/ se naște-o gură cu colți albi, absorbitoare,/ / Și cad în ea,/ Văzutul, Auzitul, Degustatul, Pipăitul,/ ca într-o foame nesfîrșită și adîncă/ din pîntecul meu tras, mutată/ pînă-n locul/ pe care și l-a dat de centru Infinitul". „Pîntecul tras", cel care încetează a mai primi hrana concretă, devine centrul noii insațietăți, spirituale, și, în felul acesta, „gălbenușul" ființei individuale este transmutat în chiar centrul sferei perfecte, material/ ideale, extinzîndu-se nu spațial, ci în infinitul pozitiv al îmbrățișării contrariilor, al dialecticii sale interioare. Căci tocmai acest spirit cu adevărat dialectic îl face pe poet, oricît de dezgustat de „urletul lumii", să nu cadă în cealaltă extremă, a retragerii în sine, care l-ar rupe de natură și de esența ființei sale duale: „Eu mă strîng în mine atît de adînc,/ încît îmi rămîn mie însumi departe" *(Urletul)*.

Unitatea ființei este afirmată însă acum din perspectiva ideală a limbajului; acesta nu e doar „umbra materiei în conștiință," ci orgoliosul cuvînt ioanic aruncat peste ape, substratul ontologic al lucrurilor și ființelor: „În străfundul fiecărui lucru nu există/ pînă la urmă decît un cuvînt (...) Dacă aș putea să dau pămîntul la o parte,/ din pămînt ar rămîne scheletul lui «sînt» *(Foamea de cuvinte)*. Aventuri gramaticale pot dezagrega universul. Sub bombardamentul cuvîntului, au loc fuziuni neașteptate; în unitatea monolitică a substantivului și determinantului său (care dă cîștig de cauză vechii dispute logice legate de atribuirea a ceva altcuiva, ce nu e el însuși) se petrece o ruptură asemănătoare aceleia din interiorul atomului, considerat atîta vreme indivizibil: „Dac-aș putea să dau verdele la o parte,/ din frunze — ar rămîne doar un cuvînt". În spațiul astfel dezagregat, cuvîntul operează transmutații, creînd antimaterii, o materie diferit organizată de aceea cunoscută prin îndelungul exercițiu al simțurilor: „dacă mi-e aur și mănînc auri,/ dacă mi-e sticlă și mănînc oglindă,/ dacă mi-e pămînt și mănînc grîuri"... Opoziții lexicale și gramaticale simetrizează dihotomia viață/moarte; moartea este definită prin derivare negativă: „Morții au locul fix./(...) În afară, absenți,/orizontului coasta/ de vid, de nealbastru/ de nemare,/ de nepește/ de nepiatră/ de neprieten,/ de nefiresc,/ de nefirește." *(Spunere)*

Universul lui Nichita Stănescu e în continuare stratificat, după cum apare în *Orologiu cu statui*. Geografia sa cosmică include ierarhii ce merg de la nemișcarea pietrei la regnul animal, al cărui schimb informațional vizează în exclusivitate natura și, în fine, la om, care depășește, prin conștiință, prizonieratul mediului, servindu-i Ideii demiurg de cal troian: „Ochiul meu sticlește-n turnul primăriei,/ și, deodată, simt cum prin orbite/ cu un prunc în brațe-apar statuile Mariei". Prin poet, intră în timp, în istorie, Spiritul. El își are corespondentul său pentru „viclenia rațiunii": „vicleana/ trecere-a vremii și-a lumii" *(Chiron, părintele centaurilor)*.

Cantonat cu obstinație în cîteva speculații fundamentale, poetul le găsește noi plasticizări. Minuția cu care ideea este translată în substratul gramatical al poemului trădează ambiții manieriste. Lumea fără demiurg, autogenerîndu-se, antrenează numai reflexive impersonale: „Regele păsărilor nu are aripi./ El nu zboară pentru că prin el/ se zboară și se dă din aripi." *(Transparentele aripi)*. Regele păsărilor este un fel de corespondent al dedalicei ființe din *Elegia întîia;* ne aflăm din nou în fața unei pure indeterminațiuni, sugerată însă de data aceasta printr-o aglomerare de epitete negative: „nedus, nenăscut, neînțelept, neapărat, nevăzut, neauzit, negustat, nepipăit" etc. În același timp „surd" și „neauzit", el nu este nici subiect, nici obiect, ci increatul, o idee matrice care, inoperantă în termenii fizicii, constituie premisa ei ontologică: „Regele păsărilor stă pe un tron în formă de ou./ E chiar pămîntul pe care-l locuim./ Regele păsărilor îl clocește."

O perversiune de genul celei prin care Ion Barbu redescoperea spiritul grec „în a Turciei floare" e, fără îndoială, aceea prin care Nichita Stănescu aduce laude filosofiei bunului simț și reprezentantului ei, Ptolemeu, sub titluri lungi, pretențioase, pretins științifice *(Prelecțiune. Cîteva generalități asupra vitezei, Despre firile contemplative, despre ce spun ele și despre unele sfaturi pe care am a le da* etc.) și în versuri cu o dicție academică. Pentru că am greși dacă i-am atribui lui Nichita Stănescu intenția de a demola rațiunea și a instaura logica sentimentelor sau primatul intuiției, dacă am vedea, adică, un reviriment romantic, în ceea ce nu este, de fapt, decît afirmarea unei dialectici a cunoașterii ce presupune deopotrivă falsa ipoteză ca bază a unui adevăr valabil. Ptolemeu e doar „cel mai bun învins", cel care

Scanned with OKEN Scanner

face posibil triumful adevărului: „Fără el nu se poate nimic,/ căci fără minciună/ adevărul nu ar avea nici un rost“ *(Pledoarie)*. Omul este în același timp ființă rațională și intuitivă, gîndirea abstractă rămînînd insuficientă: „Rațiunea a demonstrat aceasta, cu cifre,/ dar nu și cu înfățișări ale cifrelor“ *(Despre firile contemplative...)*.

Poezia intitulată *Cîteva generalități asupra vitezei* pare inspirată de relativismul fizic contemporan. Primele versuri afirmă ideea non-existenței obiectelor perfect simultane, în lumina teoriei einsteiniene: „Ne diferim unii de alții prin viteză./ Ne este comună numai singurătatea.“ Diferențele de viteză fac ca fiecare fiind să se caracterizeze printr-un solipsism desăvîrșit, chiar și în raport cu propria devenire în timp-spațiu. De aici, ideea cunoașterii parțiale, limitate la structurile perceptibile, în limitele anumitor viteze, ale materiei. Timpul limitează fiindele în cercuri concentrice: „Faraonul de carne a văzut Egiptul/ Faraonul de piatră vede cosmosul“. Este, fără îndoială, una din cele mai lapidare transcrieri poetice ale unor concepte din fizica modernă. Sensibilitatea față de progresele științei, contrastînd cu reacția antinaturalistă a poeților de la sfîrșitul secolului trecut, cînd avea loc prima revoluție științifică, se explică, probabil, prin potențialul filosofic al științei contemporane, în contrast cu pozitivismul și naturalismul secolului al 19-lea. În elementele științei contemporane, poetul află posibilitatea unei sinteze a gîndirii și simțirii omenești, a unui nou moment sincretic, precum acela al antichității. Iată-ne, așadar, în fața unei rescrieri a *Elegiilor* în termenii spectroscopiei: „Deplasare spre roșu, mereu aceeași deplasare/ spre roșu/ o, linii spectrale ale vieții mele,/ îndepărtare secretă și perpetuă/ a insului de sine însuși“ *(Axios, Axios!)*. Din nou istoria eului înseamnă ieșirea din sine însuși. Trecut în determinările ființei, „acel sine din carne și sînge“ se înstrăinează de propria inimă în obiecte („liber, față de propria-i inimă,/ apt să-nconjoare orice obiect“), se opune lui însuși. Este „sumbra secesiune a întregului“ și trecerea sinelui „într-o altă ordine, mortală, a firii“. Unicul om cosmic devine contradictoriu, inegal cu sine. Cel care-și avea în sine toate determinările se scindează acum artificial în suflet și trup, fiind pe rînd puternic și slab: „El are suflet, e puternic,/ el are trup și este slab.“ El trăiește acum pe de o parte în sfera creațiilor proprii, formale, raționale („El zice de bine

despre pătrat/ deci este puternic"), iar pe de alta, viața naturii („El zice de bine despre pietre/ deci este slab.")

Axios (Ideea, Adevărul, opuse aparenței), definit în cea de a doua secțiune a poemului, ar corespunde omului-fantă din *Elegii:* unitate desăvîrșită a interiorului și exteriorului, agentului și obiectului („El paște ca să fie păscut,/ bea ca să fie băut"), coincidență a unului și multiplului („La cina cea de taină,/ el nu e de față/ fiindcă nu are față./ Pentru că el și-a pus fața/ pe toate lucrurile"). Ideea se confundă cu modurile de a fi ale substanței într-o memorabilă formulare monistă: „iar urma lui, în mocirlă,/ e numai un fel al noroiului de a fi."

Cea de a treia secțiune a acestei reducții a *Elegiilor* ar corespunde elegiilor a zecea și a unsprezecea: coagularea spațiului-sinteză al limbajului, acela al punerii de acord dintre interioritate și exterioritate prin numire: „Spun lucrurilor pe nume,/ spun «tu» copacului"... Cuvintele sînt hrana lui Axios — „cel mai mare peste vorbire", Logos încarnat, altfel spus, identitate a numelui și lucrului, Verb performativ, imposibil de redus la artificiozitatea limbajului omenesc („Vorbirea lui nu încape în vorbe"). Prin cuvinte se poate ajunge însă la o aproximare a lui. Cuvintele neagă lumea fenomenală, inversează deplasarea spre roșu, neagă entropia; numai Axios ar putea rechema universul din actuala stare de expansiune la unitatea originară „și ar putea să strîngă stelele/ cum strîngi degetele în pumn".

Cea de a patra secțiune prilejuiește o nouă repudiere a trupului ca o sumă de infirmități și de slăbiciuni — tot atîtea fisuri ale eului — și apologia unicului organ vorbitor care naște cuvîntul *Axios!* Numai că Axios nu e numai un cuvînt, ci are și trup, este totalitatea ființei, nemulțumind spiritul care nu-l poate astfel exprima, ci doar trăi în contradictoria sa în-ființare în lume („...și dacă/ nu ar fi avut trup, ar fi avut silabe/ Ah, dacă ar fi avut numai silabe..."). Tentația unei negații spiritualiste prin limbaj cedează afirmării vitaliste a imposibilității acestui deziderat în lumina dialecticii ființei.

Și iată, totuși, că detectăm acum la Nichita Stănescu sugestia unei cosmogonii diferite de aceea naturală, în spirit. În *Cosmogonia, sau cîntec de leagăn*, poetul invită la veghe, la o contemplare fertilă care „va mînca din noi înfometată", astfel încît, din chiar substanța eului, să nască „iarbă și trunchi de pomi". Alături, cu statut egal, are loc geneza

Scanned with OKEN Scanner

eresurilor — matricea spirituală a creatorilor de un neam: „Pînă cînd se va naște un plai,/ o gură de rai înghețată,/ draga mea Loreley,/ oaie neagră și descîntată". Eul liric nu mai invită la schimbul activ cu exteriorul, ci la cristalizarea gîndului în forme intuitive: „O, veghe gravidă de lucrurile lumii,/ să nu te întuneci, să nu te stingi, nu te stinge/ acoperă-ți cu os, cu mușchi, cu piele/ a ta meninge". Apar astfel două ordini: aceea a naturii, lipsită de sens, opacă dar agresivă, capabilă să încătușeze spiritul — și o alta, rilkeană, a purei interiorități, între care se instituie o neîmpăcată rivalitate: „Să nu te stingi, să nu lași alt eres/ să-ți dea o altă formă frunții,/ să-ți ningă înțelesuri fără de-nțeles/ ierburile, iederile, munții...".

Aproape demonstrativă este și parafraza la un titlu dintr-un volum anterior: *A inventa o floare* față de *A mirosi o floare*. Sîntem gata să tragem o linie de demarcație în cariera poetului, cînd iată-l revenind în ipostaza ptolemeică, a pasionatei adeziuni la lumea simțurilor: „O niciodată, niciodată, niciodată/ nu mi-a fost dor de vreo idee,/ ci numai de un măr sau de un mers de fată/ sau de o după-amiază" *(Cîntec de scos apa din urechi)*. Nemulțumit cu partea ei ideală, sonoră, transubstanțiată în limbaj, poetul aspiră să cunoască arghezian ființa, plenar, cu toate simțurile: „Vreau să te-aud, să te adulmec, să te gust,/ o lucrul veșnic/ sculptat de mine numai bust/ și în cuvinte". Aspirația rămîne însă o imposibilitate, iar poetul se vede mereu condamnat la un calcul al probabilităților, la o activitate nu direct cunoscătoare, ci proiectivă, deductivă: „A inventa o floare/ al cărei miros/ suntem". Aceste versuri din *A inventa o floare* ne trimit cu gîndul la monadica reprezentare a ființei la Parmenide, care emană spiritul, dar pe care acesta nu o poate cunoaște și, în cazul poetului nostru, nici exprima. Căci iată-l pe poet întorcîndu-se *Împotriva cuvintelor*, pentru a le descoperi de data aceasta nu analogiile, ci contradicțiile în raport cu ființa.

Prima contradicție invocată este aceea dintre procesualitatea formei și simultaneitatea referentului: „Ah, cuvintele/ tristele,/ ele curg în ele însele, deși sensul lor este static.// Ce tragedie cuvîntul «iubito»!/ După litera «I» urmează litera «U»,/ după litera «B», litera «I»,/ apoi «T», apoi «O».../ / Și asta-i ca și cum ar trece un timp/ Între «I» și «O»,/ deși «Iubito» nu are timp,/ ci este tot și dintr-o dată."

O altă deficiență a limbajului este aceea că el are doar dimensiunea trecutului, neputînd reda prezentul ființării, semănînd astfel unui mormînt al lucrului numit: „iubito, tu,/ viața mea despre care/ nu pot striga/ decît lucruri ale trecutului, —/ viața împodobită cu sunete/ care-ndată ce sunt/ au și fost...". Revine, ca un laitmotiv, analogia cu cina de taină (limbajul ca transsubstanțiere a lumii fenomenale în materialitatea literei/fonemului): „Uită-te la mîna mea/ pe care o țin împodobită cu un pahar./ Acum e sus,/ acum lîngă chipul meu,/ acum, pe masă, paharul gol./ / «I», a fost sus, «U», — lîngă chipul meu/ «B» — se află acum pe masă, gol." Și din nou, față de făptura cu chip și brațe („iubita" fiind polul obiectiv, ființa ca un corolar al eului liric), poetul-Isus nu are chip, ci e o simplă instanță elocutoare: „Tu ești cerul gurii mele/ și dacă/ ai să rîzi/ și-ai să-mi spui că ai chip/ și făptură cu brațe,/ am să-ți spun: nu-i nimic,/ eu nu am nici făptură, nici chip... ". Contradicției temporale (cina de taină a cuvîntului operează implicit o golire de lucru, un transfer al lui în trecut) și categoriale (material/ ideal) i se adaugă aceea dintre reflexiv și referențial (dependența de lucru, polul obiectiv al limbajului): „Cuvintele — tristele,/ numai dacă se lovesc de ceva,/ numai dacă le apasă ceva/ există./ / Cuvintele/ nu au loc decît în centrul lucrurilor,/ numai înconjurate de lucruri." Dovedindu-se profund dependente, cuvintele nu mai întrețin iluzia libertății spiritului în raport cu natura.

În fine, ultima acuzație adusă limbajului privește proliferarea lui în raport cu referentul, făcînd loc ambiguităților: „Cuvintele, lașele,/ ele singure se ucid pre ele,/ numai ele se pot nega/ pe ele însele,/ numai ele, neliniștitele,/ se neagă tot timpul unele pe altele,/ se ucid/ numai înde ele, pentru dreptul/ întîiului născut,/ tot timpul și tot lucrul,/ unele/ pe altele". Omonime, sinonime, polisemice, cuvintele pretind pe rînd dreptul „întîiului născut" din Logos. Limbajul este stratificat, în contrast cu unicitatea ființei și proliferativ, în contrast cu Verbul unic („Niciodată un copac/ n-a ucis un copac, —/ Niciodată o piatră/ n-a depus împotriva pietrei/ mărturie.") Iată de ce Ființa nu poate fi exprimată; nu se poate găsi, în epoca postbabel, cuvîntul unic care să-i redea unicitatea: „Iubito, iubito/ pururi fără de nume, iubito".

Scanned with OKEN Scanner

Conceput ca o laudă a filosofiei bunului simț, *Laus Ptolemaei* sfîrșește într-o tonalitate empiristă, susținînd prin *Dă, Doamne, o ploaie albastră* și *Egg* atît imposibilitatea epifaniei îngerilor „din suspendatul, fixul, labirint", cît și pe aceea a reversului, a întoarcerii din „lumea trăită rău, din nou/ în lumea cea visată și cerească". Divinitatea este absentă din spațiul dual doar în măsura în care eul se revendică la două ordini ale ființării, spirituale și materiale (sugerată de repetiția verbului „sunt": „Nu, tu nu ești, nu, nu exiști/ în timpu-n care sunt și sunt". Reverberînd fin versul eminescian despre demiurgul care-și ascultă plînsul, poetul afirmă, printr-o mult mai sofisticată folosire a registrului reflexiv, desăvîrșitul solipsism al unui unic principiu creator: „Să fie sfîntă întîmplarea de a fi,/ ales sau nu, dar pururi însuți,/ mirată lacrimă care-ți ivi/ înnobilînd cu sine plînsu-ți". Ideii demiurg, pămîntul nu-i poate face concurență: „Pămîntul nu e ou, el nu/ va naște din pămînt, pămînt".

Tot ca o expresie a adeziunii la universul tradițional al gîndirii, volumul, început cu lauda lui Ptolemeu, se încheie cu *Certarea lui Euclid*, în aceeași notă nostalgică, pricinuită, de data aceasta, de faustica dorință de a încremeni devenirea într-o lume perfectă și simultană: „Cu adevăruri ale clipei / ai vrut să-i spui: oprește-te / cînd nimburi ale lumii simultane / ne înfloreau pe creștete".

Judecînd după volumul următor, ce marchează o etapă nouă față de „aspectul pietros al versurilor de pînă acum", *Laus Ptolemaei* echivalează cu despărțirea de o tradiție, cu omagiu și reverențe, dar și cu conștiința unei radicalizări a gîndirii și actului poetic. Cunoașterea prin simțuri, totală, desăvîrșită, nu este posibilă. În universul relativist dar izotrop, poetul va încerca o nouă formulă, prin care nevoia moștenită de totalitate și unitate să poată fi totuși împlinită.

Confruntat cu un univers imposibil de cucerit, poetul se vede silit să recurgă la un subterfugiu, folosindu-se de limbaj — insuficient cum îl descoperă acum — nu în stare naturală, ci deghizat în „necuvinte", — a căror semnificație va fi pe deplin revelată abia în finalul volumului astfel intitulat, publicat în 1969. Acesta se deschide cu un paean către litera A — litera matrice, pe care poetul ar vrea să o folosească precum Ulise calul troian. Ideea pătrunderii misterului existenței prin cuvînt transpare limpede în această poezie, pe care, cu un termen bachelardian, am putea s-o carac-

terizăm printr-un „psihism ascensional“: „Tu îmi dansezi pe gură / cînd mor și sînt aidoma / soldatului ridicat și împins din spate / de creșterea ierbii spre cer (...) Muzică tu, cu gheară / care-mi tîrăști trupul pe deasupra / cuvintelor / asemenea mielului păscînd iarbă și / smuls de vultur“ *(Paean)*.

Dorința de transcendere este însă frînată de închiderea orizontului, de înlocuirea bolții metafizice printr-un prizonierat al interiorității: „N-am cer. Ce e mai departe de mine / sunt eu, negrul și înlăuntrul.“ *(Lupta inimii cu sîngele)*. Stratificările și ierarhiile țin doar de nivelul categorial, nu de cel ontic. Treptele ființării ar fi: existentul pur, verbul încarnat („Eu sunt cuvîntul «sunt»“), negația acestuia, sau reflexia („Eu sunt urechea care aude cuvîntul «sunt»“) și negarea negației, sau totalitatea spiritului („Eu sunt spiritul care înțelege cuvîntul «sunt»“). *(Cine sunt eu? Care-i locul meu în cosmos?)*

Procedeul revine, poetul operînd cu fidelitate conform schemei logice autoimpuse. Iată-l, de exemplu, aducînd la același numitor contrariile din punct de vedere *axiologic:* „nedespărțind un adevăr de o minciună“; *fizic:* „Alunecînd spre rece din căldură, / și iarăși către fierbințeală“; și *metafizic*, sau rezolvarea contrariilor în planul increatului: „Blestem, oricînd să-ncepi de la-nceput, / viața ta de nenăscut“ *(Mim)*.

În universul monist coexistă afirmația și negația: „Eu sunt cel care am dat mărturie / de nonexistența lui Dumnezeu, pentru că / eu l-am făcut pe Dumnezeu vizibil“; subiectul și obiectul: „Eu sunt făcut de Dumnezeu, pentru că / eu l-am făcut pe Dumnezeu“; lucru și nume: „Eu sunt trupul absurd al lui «sunt» / și literele lui“ *(Cine sunt eu?...)*.

Putem conclude că, în vreme ce *ideatic*, Nichita Stănescu rămîne uimitor de identic cu sine, *formal* el evoluează spre un registru baroc, prin translarea Ideii în toate straturile operei. Dialectica Ideii, spirala devenirii sale este „demonstrată lingvistic“. *Ce este viața? Cînd începe și încotro se îndreaptă?* sună titlul unei poezii care răspunde: „Este, pur și simplu. / Adică E, adică S, adică T, adică E. / / Primul E mai vechi decît ultimul E. Atît.“ Observăm cum „primul E“ funcționează deopotrivă ca verb și substantiv; se afirmă astfel nu numai analogia dintre procesualitatea semnului lingvistic și aceea a devenirii Ideii (prin care se depășește reproșul formulat anterior al neconcordanței dintre temporalitatea semnificantului și simultaneitatea referentului), ci și rela-

Scanned with OKEN Scanner

tivismul funcțiilor gramaticale, ca și cum multitudinea de cuvinte și funcții ale lor s-ar resorbi în miticul A FI.

Între prima și ultima vocală se deschide și se închide Ființa: „Eu sunt A / petala strigării, / tu ești U / friguroasa floare“ *(Să ne iubim ca florile)*. Pînă și ortografia operează în planul ideilor: „Eu“ este scris cu majusculă, întrucît numai spiritul există cu adevărat, în vreme ce „tu“ reprezintă polul obiectiv, presupusa sa negație, sancționată în final ca nesemnificativă. „Sex și matrice“, atribute ale cuvîntului, definesc verbul încarnat ca infinită autodevenire. Definirea Ființei se va exprima, așadar, prin declinarea reflexivă: „în noi înșine / în voi înșivă / în ei înșiși, / ca florile, numai ca florile, / florile dalbe, flori de măr“.

Absorbția lumii de către eul atoatedevorator antrenează o figurație esoterică, dar foarte plastică („sabia“ semnificînd sciziune, iar „coloana vertebrală“, dimpotrivă, axa întregului organism) a refacerii spirituale a rupturii senzoriale: „Am dormit pe un tăiș de sabie, osos, / pînă mi-a devenit șiră-a spinării (...) de aceea mă dau de lucruri, cu tîmpla, cu urechea / cu timpanul, cu ceea ce sunt, / încercînd să le retez perechea, / umbra, reazemul de pămînt.“ (*** «*Am dormit pe un tăiș de sabie...*»).

Renunțarea agnostică din volumul anterior este și ea depășită, poetul situîndu-se de data aceasta într-o relație pozitivă față de kantianul lucru în sine *(Mîncătorul de libelule)*. Libelulele reprezintă datul existențial, ce nu poate fi cunoscut pe cale rațională („...nu știu cine le-a făcut și de ce / le-a făcut (...) nu știu de ce sunt frumoase și suave...“ etc.), a cărui cauză ultimă rămîne absconsă. El poate fi totuși luat în stăpînire prin limbaj, fapt sugerat prin transferul de atribute de la libelule la cuvinte; începutul și sfîrșitul poeziei închid cercul: „Mănînc libelule pentru că sunt verzi / și au ochii negri (...) le mănînc pentru că am încercat / să-mi mănînc limba, propria limbă de carne / și înspăimîntat am văzut/ că ea-și lepădase cuvintele / verzui, cu ochi negri, / departe de mine, în foame“. Cameleonismul limbajului se dovedește astfel singura cale de acces către misterul ființei, cu condiția intensificării funcției sale semnificante, începînd cu stratul logico-semantic pînă la nivelul de suprafață al grafiei. Nu în sensul că structurile sintactice, morfologice și fonetice ar avea valoare în sine, ca finalitate narcisistă a demersului poetic, ci în sensul focalizării funcțiilor lor într-un „supracuvînt“ sau „necuvînt“, al cărui sens, la Nichita

Stănescu, trebuie explicat. Căci nu e vorba de un efort purist, mallarméan, de epurare a aluviunilor vorbirii curente, a platitudinilor limbajului, nici de refuzul funcției semnificante a limbajului, ca expresie a autoexilării artistului din societate, cum e cazul așa-numitei „literaturi a tăcerii" din deceniul al șaptelea. „Necuvîntul" este expresia unei încercări de transcendere a propriei umbre, avîndu-și izvorul într-o insatisfacție de natură metafizică. Poetul nu locuiește în unitatea mitică a începutului, ci într-o stare de expansiune, de rătăcire față de sîmburele originar — pe treapta multiplului și neîntregului: „E făcut să mă domine neîntregul, / zeița fără brațe, zeul fără glezne. / Copacii fără trunchiuri, iarba fără verde, / slalom de alb prin verticale bezne." *(Autoportret pe o frunză de toamnă)*. Atît zeul (spiritul creator) cît și natura sînt, prin alunecarea în dualism, infirme în ele însele (remarcăm din nou că fragmentarismul nu privește numai părțile unui lucru, ci și divorțul dintre lucru și determinațiile lui: „iarba fără verde"). Datul existenței îl silește pe poet la ipostaza de „pilotul vidului și al făpturii" *(Deci voi sta)*, absorbit de dialectica ființei și neantului. El suferă de mirajul totalității (o poezie invocînd deopotrivă „aripi de îngeri dormind / cu sternul înfipt în pămînt" și „mama" care-l născu pe divinul / Iisus"; sofianica proiecție reunind transcendentul care coboară și pămîntul care urcă — se și intitulează *Miraj)*. Poemul este o realitate dinamică, autorul distrugînd tot ceea ce ar putea crea impresia de static, de produs finit. Nu numai volumele, organizate contrapunctic, ci și poeziile individuale au de obicei un moment de ruptură, un punct de fugă, definit ca „schimbarea vitezelor de transmisie în cadrul unei poezii"[1]. Poetul schimbă de multe ori registrul, trecînd de la oracular la parodic, de la monolog sau rostire impersonală la dialog, variind lungimea versurilor, versul alb cu rima, într-o permanentă neodihnă și certare cu sine. Tehnica e prezentă chiar și într-o poezie aparent nespecifică lui Nichita Stănescu, precum *Zenit nocturn*. E o poezie de atmosferă, mizînd pe imagini și fină aluzivitate. Registrul nocturn devine un fel de pandant negativ al ființei. Progresia imagistică — liniște, lună, singurătate, mutenie, negru, răcoros, stafii, morminte, cruce — conduce de la nocturn la macabru. Abia versul final — „țărmuri de os de coastă bărbătească" — deșteaptă un ecou surprinzător, făcînd poe-

[1] *Antimetafizica*, ed. cit., p. 349.

zia, care altminteri ar fi ținut de artizanatul pur, vrednică de autor: este o aluzie la Eva care a negat starea paradisiacă și a mijlocit intrarea morții în lume.

Poezia e rezultanta întregului efort uman de a-și apropia lumea înconjurătoare. Ceea ce era Eros pentru Diotima este necuvîntul pentru Nichita Stănescu: visul unității originare („Acel cuvînt îl visez / care a fost la-nceputul lumilor lumii" — *Necuvinte* din volumul *Un pămînt numit România*, 1969). Poezia are totodată un caracter dinamic, procesual („Poezia nu este lacrimă / ea este însuși plînsul" o definește undeva) întrucît transcrie cu cea mai mare fidelitate esența ființării noastre contradictorii. Adevărata opoziție este aceea între spirit și natură („Nu-ntre oameni e cuțitul / dușmănia, sfînta milă, / ci-ntre sînge, vai, și verdea / neînvinsa clorofilă" — *Cotropirea frunzelor*), iar depășirea acestui hiat, prin „cedarea reciprocă a specificului" este miracolul limbajului poetic: „El a întins spre mine o frunză ca o mînă cu degete. / Eu am întins spre el o mînă ca o frunză cu dinți. / El a întins spre mine o ramură ca un braț. / Eu am întins spre el brațul ca o ramură. / El și-a înclinat spre mine trunchiul / ca un măr. / Eu mi-am înclinat spre el umărul / ca un trunchi noduros. / Auzeam cum se-ntețește seva lui bătînd / ca sîngele. / Auzeam cum se încetinește sîngele meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur." *(Necuvintele)*.

Semnificînd fuzionarea complementarelor spații umane și naturale, a momentului subiectivității și obiectivității, necuvîntul nu e un simplu termen estetic, ci unul filosofic. El reflectă modul particular de ființare a omului, reintegrîndu-l în vibrația cosmică — ceea ce se demonstra, ceva mai explicit, și în *Elegii*.

Cu *Necuvintele*, Nichita Stănescu atinge, după părerea noastră, măsura ideală a poeziei celei mai profund dialectice ce s-a scris la noi. Influența lui Vasile Pârvan, cu accentul pus pe mediul energetic al actului creator, strunește tentațiile spiritualiste ce se vor face din nou simțite în creația ulterioară.

Iată-l reinterpretînd, în lumina filosofiei hegeliene, mituri mult îndepărtate de sensurile lor originare: *Cain și Abel* din *Un pămînt numit România*. Cele două personaje biblice devin simboluri ale ființei în sine — întîiul născut — și ființa reflectată în spirit: „Celui de-al doilea nu-i rămîn /

decît valurile nervoase / ale spiritului (...) facerea lumii / fără lume". Altfel spus, negația materialității ei prin limbaj: „Celui de-al doilea nu-i rămîn / decît bătăile-n gong / ale cuvintelor". Finalul e o cît se poate de explicită afirmare a opoziției hegeliene între Ființă și Reflexie: „El este întru totul asemănător / celui dintîi născut. / De aceea el / ține-n mîini o oglindă." Sobrietatea expresiei, dicția oraculară trimit la Cezar Baltag.

De altfel, începînd cu volumul *În dulcele stil clasic* (1970) poezia lui Nichita Stănescu devine mai rece, mai sentențioasă, rezumîndu-se uneori la maxime ori întrebări ce se consumă în gol: „Timpul este legat de lucruri? / Timpul este legat de cuvinte? / Gîndurile sunt timp? / Timpul este însuși Dumnezeu?" etc. *(Întrebări)*.

Elemente ale unui imaginar poetic tradițional (cum ar fi „lupul de arginturi și de or", binecunoscut din tradiția alchimică), frumusețea definită platonic („Ea era frumoasă ca umbra unei idei"), ori aluzivitatea mitică („Între ape numai ea era pămînt") contrastează cu o radicalizare a impesonalității — atitudine specific modernă: „Simt că a început să vadă prin noi / de la o vreme, / ca și cum cineva ar privi / prin noi // Și spre ce privește nu știm" *(Vitrificare)*. Aceasta este însă, mai curînd, expresia viziunii sale moniste, decît o opțiune estetică. Coincidența Ființei și determinărilor sale, a fiindului și spațiului ori instrumentelor sale pare inspirată de filosofia taoistă: „Nu există doi / Calul și cu mine suntem un punct. / Nu există trei / Drumul și calul și eu / de-a-ncălecare pe el / suntem un punct." *(Un om de cal)*.

Lexical și gramatical, este etapa cea mai îndrăzneață din cariera poetului. Tradus în structurile lingvistice, monismul generează un spațiu al libertății totale de substituție și asociație. Au loc transferuri de determinanți și modificatori („Norul de păsări (...) se-ntețește (...) Plouă înghesuit" — *Moartea păsărilor)* substituirea verbelor prin substantive, adjective și numerale („N-ai să vii și n-ai să morți / N-ai șapte între sorți / N-ai să iarnă, primăvară / N-ai să doamnă, domnișoară." — *N-ai să vii)* ori adjectivelor prin substantive („din ce în ce mai rupt ajung, / mai capră și mai măr" — *Mănușa)*

Către sfîrșitul carierei poetului observăm însă niște accente noi, în sensul unei aspirații spiritualiste, al închiderii eului în cercul propriei existențe și al creației din propria

Scanned with OKEN Scanner

substanță, mai curînd decît dintr-o sinteză a interiorității / exteriorității. Un astfel de poem, aproape barbian ca gîndire și expresie, este *Semn I*: „Plutea o floare de tei / în lăuntrul unei gîndiri abstracte / deșertul se umpluse cu lei / și de plante. / Un tînăr metal transparent / subțire ca lama tăioasă / tăia orizonturi curbate și lent / despărțea privirea de ochi / cuvîntul, de idee, / raza de stea"... „Lama tăioasă", dezorganizînd realul, despărțind organele de atribute, ne amintește într-adevăr de lamele cenușii „pentru înalte, roșii opere justițiare" dintr-un fragment în proză al lui Ion Barbu[1].

În locul schimbului cu exteriorul, al chimismului terestru, întîlnim în *Temă cu variațiuni* ideea hermetică a delimitării nete de natură și a circularității spiritului, închis în cercul propriei deveniri: „Niciodată n-am să mă înec în tine, lacule / /. Eu sunt înecat / în pasăre Phönix numai / cea care arzînd a reînviat."

Este drept că, într-un interviu cu Aurelian Titu Dumitrescu, poetul își declara intenția orfică de a da „un chip uman copacului, cîmpului, mării, cerului cu stele"[2], dar poeziile publicate postum de acesta din urmă îl arată pe Nichita Stănescu acaparat mai curînd de polul ermetic al lirei. Dinspre plenitudinea senzorială, accentul se mută pe caracterul cu desăvîrșire anonim al unei temporalității abstracte: „Tu, lume impersonală / și tu anonimat / în toamna regală / fără regat" *(Strigăt)*.

Se produce o despuiere a lumii de atributele ei concrete, o estompare a contururilor, creîndu-se un spațiu barbian, de atribute mai curînd decît de lucruri, de sensuri mai curînd decît de mișcări: „Voi, sensuri fără cuvinte, / ochi vineții, / fără aduceri aminte / fără a fi". Totul se topește în sentimentul pur, într-o nostalgie fără obiect: „sub mine pămîntul nechează / impersonal ca și dorul".

O simplitate eminesciană, adică totodată profundă, caracterizează una din poeziile sale de sfîrșit, intitulată *Lacăt*. Ea ne îngăduie să întrezărim o virtualitate care s-ar fi putut dovedi fertilă în poezia lui Nichita Stănescu și, oricum, infirmă opiniile privitoare la caracterul spontan, dacă nu chiar colocvial sau neglijent al versurilor încredințate în ultima vreme tiparului. Reproducem în întregime această bi-

[1] *Geometrie incendiată*, (în *Versuri și proză*), Editura Minerva 1970, p. 273.

[2] *Antimetafizica*, ed. cit., p. 39.

juterie lirică, vădind o impecabilă schemă prozodică și o ingenioasă exploatare a valențelor muzicale ale cuvintelor: „Zăresc o mare / făr de-nțeles / în dezlegare / de univers. / / Străvăd lungi luntre / în unghi curbat / ochiu-n secunde / stă revelat. / / Undele-s mute / chipul e supt / unghiul se ascute / neîntrerupt. / / Cu debarcare / treaz cînd adorm, / văd peste mare / cuneiform."

Ca „reprezentare", asistăm la un joc configurativ abstract, la un fel de istorie geometrică a lumii (desfacerea din cerc într-o elipsă tot mai prelungită: din „unghi curbat" în unghi ascuțit și, în fine, la rectitudinea cuneiformă). E ca și cum geneza universului ar sfîrși într-un semn, în misterioasa grafie cuneiformă. Pasiunea pentru simetrie se face din nou simțită; mării „făr de-nțeles" (Leviathanul Ființei) îi corespunde ordinea inteligibilă din final („văd peste mare / cuneiform"), în care se împacă totodată contrariile („treaz cînd adorm"). „Ochiul revelat în secunde" este, probabil, o metaforă a timpului *kairos* (ochiul ca emblemă a divinității, revelate în timpul istoric). Dezlegarea de univers (descifrarea tainei lui sugerată de „lacăt" din titlu) presupune rezolvarea labirintului Ființei în geometria semnului, proces însoțit de dematerializări și retrageri în sine — „mut", „supt", „ascuțit" — o hieratizare sau reducție a multiplicității fenomenale.

Poemul pulsează precum invocata mare „în dezlegare / de univers". Primul și cel de al treilea vers din fiecare strofă sfîrșesc în silabe lungi, deschise, mai precis cu vocala *e*, cea mai deschisă, exploatată și de Ion Barbu ca sugestie a infinitei reverberații („ce scînteie eteree"). Versurile al doilea și al patrulea sfîrșesc în silabă închisă, într-o implacabilă consoană. Este sugerată astfel și prin structura de suprafață a poemului mișcarea de maree, de succesivă expansiune și retragere în sine a universului. Sursa einsteiniană a reprezentărilor geometrice este, de altfel, evidentă.

Revin și acum teme obsedante, precum aceea a rupturii resimțite dureros de natură, de starea matriceală *(Autoportret)*, dar și a semnificației ei pozitive, ca posibilitate de transfer al lumii fenomenale într-o realitate numenală.

Titlul sub care sînt publicate ultimele lui scrieri pare să contrazică cele afirmate de noi. Definiția pe care o dă poetul „antimetafizicii" este însă diferită de accepțiunea comună:

Scanned with OKEN Scanner

„Nesprijinirea de nimeni și adjudecarea de unul"[1]. Este drept că în altă parte se arată ceva mai ortodox: „*Antimetafizica*, așa cum am conceput-o noi doi împreună, nu se opune concretului și nici realului, dar scrîșnește și se uită cu asprime blîndă și disprețuitoare asupra excesului de ireal atribuit realului, care, și fără de acesta, are caracter fascinant și mirabil"[2]. contrazicîndu-se, din nou, la pagina 235 a aceluiași volum: „*Antimetafizica* este dorința de a trăi ideal natura obiectivă a lucrurilor."

Valoare definitorie pentru creația poetului ni se pare a avea doar cea dintîi. Ca adept al unei viziuni moniste, el nu înțelege ca poezia să se înstrăineze, fie într-o cronică a realului, fie printr-o aspirație transcendentă: „Tot ceea ce este roată nu este cruce. Cuvintele împingînd cuvîntul, de vor cădea în jos, n-au fost cuvinte, de vor urca în sus, fi-vor concepte."[3]

Este drept că, aidoma lui Blaga, Nichita Stănescu încoronează în retorica discursului metafora de tip revelator, cu amendamentul însă al concepției lui particulare despre „revelație": „Revelația este acel salt instantaneu și lucid care pune în echilibru adevărul interior cu cel obiectiv"[4]. În această dialectică a interiorității și exteriorității ce caracterizează însăși ființarea eului în lume și lumea ca istoricizare a Ideii se resorb toate ierarhiile tradiționale ale poeziei de tip revelat ori hermetic. Poetul este străin de ambiția orfică a transfigurării realului: „Gunoiul nu poate fi răscumpărat prin parfum"[5]. Iar mișcarea narcisistă în spațiul eterat al ideilor, în spiritul hermeticilor, îi pare o „retrogradare": „Metafizică, în sens filozofic, însă, semnifică dureroasa retrogradare spre idealism, închiderea în cercul vicios al lui πr^2, adică a înscrierii razei în cerc"[6].

În accepțiunea ei ideală, pentru Nichita Stănescu, poezia este mirajul totalității; rostire din interior în afară, după ce formarea subiectului creator a parcurs traiectul invers, de progresivă interiorizare.

---

[1] *Antimetafizica*, ed. cit., p. 126.
[2] *Ibidem*, p. 182.
[3] *Ibidem*, p. 128.
[4] *Ibidem*, p. 135.
[5] *Ibidem*, p. 337.
[6] *Ibidem*, p. 347.

Scanned with OKEN Scanner

TIMPUL CA IMAGINE MOBILĂ A ETERNITĂȚII
(Cezar Baltag)

„Iată, îți dau un cuvînt
și cu el îți dau lumea
și nu-ți cer nimic
numai
să ții minte Cuvîntul."

(Dialog la mal)

Dacă poetul și-ar aminti Cuvîntul care a întemeiat lumea, ar ajunge în postura demiurgului: ar putea-o redobîndi sau recrea. Cuvîntul său însă, fără majusculă, nu mai este solidar cu obiectul. Spre deosebire de capacitatea performativă a lui Logos demiurg *(să fie* lumină și *se făcu* lumină), limbajul poetului e un dia-logos la un mal ipotetic ce ar despărți fizica de meta-fizică. Astarteea, balanța, clepsidra sînt imaginile sugestive ale repetatei încercări de echivalare a Lumii și Logosului, ca în momentul zero al creațiunii. Poetul vînează similitudini, echivalențe, analogii, tinzînd către *coincidentia oppositorum.*

Apelînd la o bogată tradiție mitopoetică, asemeni lui Ion Barbu, Cezar Baltag realizează o combinație insolită de heracliteism și platonism. Conștiința ar fi momentul dialectic al devenirii existențiale, dedublare a metaforicului foc heraclitean: „rug hohotind în oglindă". În *Unicorn în oglindă*, mai ales, îi descoperim reminiscențe platonice: lumea e reamintire, ninsoarea fenomenală ne amintește configurațiile imuabile („triunghiul de zăpadă", incendiul materiei descoperă hieroglifele vîrstei de aur atc.). Schimbarea survenită în acest volum se radicalizează în *Euridice și umbra.* Confruntat cu experiența limită a morții, poetul pare să resimtă ca o impietate strălucirea sofisticatei sintaxe poetice din *Răsfrîngeri*, *Șah orb* sau *Madona din dud.* Noua sa dicție, de o desăvîrșită limpezime și simplitate, e tragică în substanță, cu proiecții abisale. Profunzimea gîndirii poetice străbate într-un simplu gest emblematic sau prin lama rece a unui enunț esențializat, ce refuză parafraza. Dacă Manole, eroul lui Lucian Blaga, își potolea răzvrătirea pentru a salva dogma, revolta metafizică a eului scindat prin pierderea iubirii generează în ul-

Scanned with OKEN Scanner

tima carte a lui Cezar Baltag un stilizat bocet profan. Suferința se transsubstanțiază, ca în folclorul românesc, în poeticitatea elegiei.

Comentariul nostru se va limita însă la acea parte a operei lui Cezar Baltag care îndreptățește situarea lui în perimetrul a ceea ce am numit un „monism calitativ". Deosebirea dintre poetul în discuție și Sorin Mărculescu constă în închiderea în sine a operei la cel de al doilea. Principiul unic al lumii există „în sine însuși deplin oricînd"; teza, antiteza (momentul obiectivării) și revenirea la teză sînt considerate simultane, iar Cartea, liberă de punctuație, e chiar epifania acestui unic principiu cosmic — de unde unicitatea și orgolioasa ei asemuire cu textele sacre. Istoria *Imnurilor* are un caracter secvențial numai din necesități doctrinare; universul poeziei lui Sorin Mărculescu este, de fapt, anistoric. La Cezar Baltag, cele două domenii ontic disjuncte există în sine, iar sinteza presupune întoarcerea la timpul mitic (există, prin urmare, și o distanță temporală). Realitatea și Logosul pot fi reunite doar pe baza calităților metafizice comune (grație întemeierii prin Logos), în ficțiunea poetică. Imaginea le poate readuce în unitate, relevîndu-le atributele reciproc substituibile. Cu un pol conceptual în Blaga (maniheismul și metamorfozele) și cu un corespondent stilistic în Barbu, Baltag creează imagini complementare de genul fuziunii, la nivelul atributelor, a emblematicelor figuri ale șarpelui și păsării: „O! / Zburătoare / inele ale întunericului / în jurul Mărului / O! tîrîtă / fîlfîire de aripi în tunelul / trupului / / De treizeci de mii de ani / se luptă în mine / Șarpele și Pasărea"... *(Mit)*. Ființa individuală trăiește în limitarea propriului orizont, care este, ca la Platon *(Banchetul)* acela al „jumătății": „Niciodată ca odată / urcă și coboară-o roată; / ca-ntr-o doară, bunăoară, / urcă roata și coboară / / Nicăieri, ca adierea, / nu îi auzim căderea, / nici bărbatul nici femeia / nu zăresc roata aceea" *(Sempiternum)*. Opera va fi, așadar, construcția ipotetică a roții — expresie a monadicei ființări a totului, singura emancipare posibilă a conștiinței din mișcarea oarbă sub coaja existenței: „Cînd focul se desparte de sine el poate fi băut. / Pîinea care se frînge în două devine soare. / Chipul privește. Chipul se lasă privit. / Ecou, hai să mergem de mînă! / Oglinda a despicat lumea." *(Fața lui doi)*. Creația acestei veghe fertile a spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tului realizează astfel „un inel dintr-o singură bucată / turnat de două ori“ *(Securea cu două tăișuri)*.

Cu schimbări ce țin mai curînd de dicție decît de fond — vizionară în primele două volume *(Comuna de aur*, 1960; *Vis planetar*, 1964), conceptualizată în *Răsfrîngeri* (1966), mitopoetică în *Odihnă în țipăt* și *Șah orb* (1969 și, respectiv, 1971), alegorică în *Unicorn în oglindă* (1975), sentențioasă, ușor uscată, în *De la capăt* (1981) și *Dialog la mal* (1985), tulburător elegiacă în *Euridice și umbra* (1988), poezia lui Cezar Baltag nu cunoaște radicale mutații în domeniul imaginarului poetic. Absența descriptivismului se însoțește cu epifania ideii într-un peisaj mental — „ideograme“, cum le-a numit Eugen Simion[1]. Subsumarea tuturor elementelor poemului unei idei unice creează un efect de simultaneitate, ca în artele plastice. Tehnica acestor icoane verbale a fost, dacă nu inventată, în orice caz perfectată de simboliști, dar poezia lui Cezar Baltag nu poate fi explicată prin raportare la acest influent curent postromantic. Dualismului resimțit tragic în absența divinității, poetul îi opune un fel de monism, înlocuind zeii, precum Socrate în *Norii* lui Aristofan, cu un „vîrtej eteric“, subsumînd toate arhetipurile existenței, aflată în perpetuă schimbare.

La baza civilizației noastre, Northrop Frye întrevede două structuri mitologice[2]: una e dominată de un demiurg și subliniază ordinea rațională a naturii ca operă a unui arhitect divin. Cealaltă are în centru o zeiță-mumă, reînnoind perpetuu misterul nașterii. Prima subordonează principiul feminin, care e o fiică a Adevărului sau Înțelepciunii; a doua subordonează principiul masculin, întruchipat de fiul-iubit victimizat.

Cezar Baltag aparține celei de a doua, încă de la primele volume, poemele sale resuscitînd misterele trecerii și eternei renașteri, fie că își invocă drept martor autoritar folclorul românesc, mitologia populată de zeități feminine a grecilor și egiptenilor, mitul ebraic al reînvierii sau cel hindus al ciclității cosmice. Istoria lumii e dominată de Eros ca iubire-spre-moarte, „arbore cu flori carnivore“. Femeia arhetipală e o proiecție cosmică („fruntea în Cassiopeea,/ Gleznele-n

[1] Eugen Simion, *Cezar Baltag*, în *Scriitori români de azi*, III, Editura Cartea Românească, 1984, p. 212.

[2] Northrop Frye, *The Stubborn Structure*. Essays on Criticism and Society, Cornell University Press, New York, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Săgetător"), devorîndu-și fiii care „răsar și apun între două/ bătăi ale inimii ei". Nașterile urmează un ciclu inexorabil („în anotimpuri ritmic/ te-am regăsit și te-am pierdut") și, de fapt, toată existența se desfășoară între polii viață/moarte ai naturii mamă. Revolta contra Erosului e la fel de inutilă ca a lui Absalom: „și-asemeni lui Avesalom/ prinzîndu-și părul de-un stejar/ legai destinul meu de om/ de brațul tău imaginar".

Poezia va sta și ea sub semnul soarelui, care domină ciclurile vieții, succesiunea noapte/zi, sau de anotimpuri. De fapt, în poezia lui Cezar Baltag nici nu întîlnim cuvîntul „moarte", care e gîndită doar ca fază a ciclității cosmice: „înserare", „umbră", „înnoptare" etc.

Dacă ar fi să căutăm un spirit înrudit, acela e, fără îndoială, William Butler Yeats. Ambii sînt pasionați de descoperirea metamorfozelor elementelor — semnele integratoare ale umanului, vegetalului, mineralului și animalului, unitate presupusă a fi existat într-o epocă de aur, înaintea disipării actuale a universului. Demersul e dominat de utopia monistă, spațiul în care „toate planetele s-au prăbușit în soare" *(Supernatural Song)* și „toate valurile s-au întors în mare" *(Plajă pustie)*. Asemănările merg chiar la imaginile predilecte: dublul vortex — al nașterii și al morții —, suprapunerea copacului vieții și morții *(The Two Trees* și *Răsfrîngere de arbore lacom)*, mitul celtic și românesc al tinereții veșnice, frecvența animalelor rapace — leul și vulturul —, predilecția pentru cuplul Eros-Adonis, fecioara victimizatoare și eroul ucis, pădurea-labirint, vînătoarea etc.

Comparația pune însă imediat în evidență și deosebirile. Cezar Baltag e un geometru și un ascet, preferînd eliziunea „trupului de eroare" al realității, sincopa tumultului vieții, un heraclitean cu nostalgii eleate, visînd la centrul nemișcării și la puritatea increatului. Poezia sa e o simfonie de negru și alb, o luptă a contrastelor depline. Mai importante sînt, desigur, deosebirile ce țin de stil, de însăși materia sensibilă a viziunii. Poetul nostru are gustul punerii în scenă, e ritualic și aluziv, urmărind o blagiană învăluire în taină sau o magică invocare a unui adevăr informulabil. Poezia încearcă astfel să imite desenul sinuos al labirintului vieții („și mergerea ta/ mai tare să mă ascundă"). Și totuși Baltag nu e un poet ermetic ci mai curînd dificil. Textul nu-și reclamă independența ci, dimpotrivă, se caracterizează prin

Scanned with OKEN Scanner

„exces“ de semnificație, în sensul polisemiei ce traduce multiplele valențe ale lucrurilor în trecerile spre opusul lor, în „răsfrîngerile“ lor ciclice. Departe de a-și inventa o mitologie proprie, el face apel la cele mai cunoscute — mitologia clasică, românească, folclorul copiilor —, la reperele fundamentale ale spiritualității noastre, într-un impresionant efort unificator.

La originile modelului său ontologic stă, în *Răsfrîngere de nuntă*, șarpele, nu uzurpînd, ci întemeind lumea ca labirint. Amazoanei și zeului convalescent, victime ale lui Eros, li se opune însă privirea logică a spiritului — a unui „inorog incestuos“, năzuind în *Unicorn în oglindă* către o mistică identitate. De fapt, în *Răsfrîngere de demult* se pare că nu șarpele e la originea genezei ci securea — însăși dualitatea, contradictoriul foc heraclitean, Logos desfășurat în lucruri.

Din volumul *Răsfrîngeri*, ce a șocat critica la timpul respectiv cu o impresie de noutate, semnificative pentru întreaga operă a lui Cezar Baltag sînt mai ales poemele *Astarteea* și *Monada*.

Primul, pornind de la un vechi adagiu — „toate au timpul lor“ —, o prezintă pe Fecioara din zodiac ținînd în balanță trecerile. Născînd, legănînd și sfîșiindu-și fiii, ea e un corespondent feminin al lui Cronos. În centrul roții devenirii nu stă un zeu, un Șiva visînd lumea, ci o zeitate feminină în triplă ipostază, personificînd nașterea, iubirea sexuală și moartea. În funcție de registrul stilistic, solemn sau ludic, ea va reveni în trinitatea Parcelor, în „sprințara cu trei ulcioare“, „rîs cu trei capete“, „memoria cu trei leandri de aur în pumnul drept“, în Dogoritoarea, focul veșnic al devenirii) care e pe rînd Cheltuitoarea (risipire în nașteri a unei ființe unice), Amăgitoare (viața ca aparență înșelătoare) și Secerătoarea etc. Iată și o versiune antonpannescă a Astarteei: „Șade sub un mărăcine/ sprințara cu trei asine,/ cu una sapă, cu una grapă,/ și cu alta cară apă“.

Monada este o piesă antologică, cronometrînd în ritmul perfect, de orologiu universal, cele două mișcări contradictorii ale devenirii, echilibrate de pragul implo-exploziilor. Poemul începe, ca și *Joc secund*, cu o desprindere — de labirintul și efemeritatea lumii fenomenale „Din drumuri înnodate, în spații muritoare“...), încercînd să refacă drumul spre începuturi, inversînd geneza. Refuzînd combustia înșelătoare a vieții, precum Endymion, răsturnînd enormul ei „stejar de nervi și hematii“, se ajunge la sunetul originar al

Scanned with OKEN Scanner

lumii, care se relevă dintr-o dată a fi nu un hățiș stihinic, ci geometrie și armonie („muzical tunel", unind nivelele existenței). Este inocența increatului dar lipsită de stabilitate, conținînd deja sîmburele maculării, decăderii: „un Dumnezeu astenic ce presimte/ necroza paradisului din el".

A doua strofă începe cu un cuplu yeatsian: zeița și eroul ucis: „Nimfă, privește. Iată mult palid înecatul/ în marea lacrimă de cositor,/ din ochiul Afroditei Pandemos, nemiloasa/ torță-a amorului întîmplător." Cezar Baltag are în vedere două accepțiuni ale lui Eros: de oarbă însoțire, „amor întîmplător", sau, în sens platonician, de firească aspirație a ființei către reîntregire. Cei ce se sustrag erosului devastator încep drumul invers — reîntoarcerea la mumă prin moarte („Făptura mea sorbi-va îndoliatul lapte") și la inocența neființei („al sînului Neclipei spre care alb cobor"). Opoziția, nu numai între cele două strofe ci și în interiorul lor, fisurarea succesivă în contrarii e dialectica specifică a poeziei lui Cezar Baltag. Poemul ar putea fi reprezentat grafic ca o clepsidră, conținînd altele în cele două compartimente. Logicii desăvîrșite a construcției i se adaugă gravitatea dicției, patetismul sublimat, solemnitatea lipsită de afectare.

Odihnă în țipăt transcrie o budistă viziune a încarnărilor ca porți ale suferinței și ispășirii. Intrarea în timp, în simțuri și-n determinări se petrece sub pecetea morții: „Ca șarpele încolăcit pe coasă/ astfel/ vin eu din tînărul/ meu mormînt". Imagini concentrate, foarte plastice, radiind intens, precum „șarpele încolăcit pe coasă" (asociația sexualității și morții) vor fi de-acum o constantă și o notă de virtuozitate a acestei poezii. Vom mai întîlni: „leagăn de gresie" (naștere și moarte), „șarpe din fruntea căruia curge o stea" etc.

Poemele transcriu mai ales „spasmul divin" al lumii fenomenale, forfota ei viscerală, spre deosebire de *Unicorn în oglindă*, care e o meditație asupra morții. Acuplarea, juxtapusă autodevorării, capătă în *Furnicile* proporții cosmice. Foamea și sexualitatea — impulsurile unei lumi căzute —, îi constituie coordonatele. Predominante sînt pe de-o parte animalele de pradă (leopardul, uliul, leul), pe de alta — embleme ale disoluției: rugină, sete, vînt și nisip. Asemeni Casei Morților și focului în maximele regelui Solomon, aceasta e infinită: „acolo pasc leii nimicului/ și nimicul în nimic se dizolvă/ și nimicul macină umbra nimicului/ și nimicul spală urma nimicului./ / Și totuși fața ei nu se întoarce/ și mîna ei tot întinsă stă".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă *Odihnă în țipăt* redă ferocitatea existenței, *Șah orb* îi relevă hazardul. Natura acestor poeme e alchimistă și demoniacă, supusă unor necontenite metamorfoze. Sînt invocate mituri ale unirii zeilor și muritorilor, legende ale sintezei regnurilor: „Cît este cal, cît este fecioară în floarea cu glas sugrumător?" *(Țintaura)*.

În opera acestui poet singular prin constanta cantonare într-o poezie a cunoașterii, într-un timp cînd majoritatea confraților se dedică unor narcisiste arte poetice, apare, în sfîrșit, o viziune a Cuvîntului, gîndit ca ascensiune a spiritului și care e, la rîndu-i, alchimie: „Vreau o floare de uitat lumea/ o iarbă de visat cuvintele din lacrima/ orbului/ / Scară albastră pentru zodii/ foc înfrunzit/ urcînd o clorofilă roșie/ în setea cuvîntului".

Madona din dud e o combinație paradoxală, familiară și esoterică în același timp. Seamănă cu tentativa de a materializa o sofisticată teorie despre univers în limbajul vreunui trib african, nu cu intenții parodice însă, ci magice. Mișcarea amețitoare a roții destinului se derulează în catrenul simplu, popular, jocul se îmbină cu bocetul, rîsul-plînsul este emblema acestei orații în stil gitan. Despre adevărul proorocului („Efemera-și găsi/ în secundă un rost./ Ce a fost va mai fi,/ ce va fi a mai fost") vorbesc descîntecele, jocurile de copii, cîntecele țigănești, invocațiile, cărțile ghicitoarei. Nici un zăcămînt de străveche înțelepciune nu rămîne astfel neexploatat; noi măști sînt adoptate pentru a vîna sensul existenței. Acesta rămîne însă inaccesibil, datorită claustrării succesive într-o singură ipostază: „nici bărbatul nici femeia/ nu zăresc roata aceea".

Agnosticismul *Madonei...* se face simțit și în volumul următor, *Unicorn în oglindă*, unde găsim formulată și matricea mitică amintită de Northrop Frye: „Pămîntul/ într-un bob de grîu/ grîul/ în gușa unei vrăbii/ vrabia/ în inima unui șarpe/ șarpele/ într-o nesperată lumină/ și lumina/ închisă într-o femeie// Ea împietrea sau mă striga/ sau tăcea poate/ iar eu muream și mă năștеam/ dar fața nu I-o puteam privi..." *(Isis)*. Nevoia de cunoaștere este însă mai acută acum, luînd forma familiarului scenariu al pelerinului și viziunii. În locul observatorului impersonal, o subiectivitate tragică, sau confruntată cu un eveniment tragic, încearcă o evadare din labirint. Nemulțumit să adune mărgele din șiragul risi-

Scanned with OKEN Scanner

pit al cunoașterii, spiritul bate la porțile tuturor limitărilor în timp și în spațiu, năzuind la o nouă transcendență: „și vîntul să deschidă ușile/ douăzecișipatru de uși, treisute/ șaizecișicinci de uși,/ rănile soarelui tot la unsprezece rotiri,/ ușile pătratelor, ușile trecerilor/ ușile nodurilor lumii,/ ușile, ușile, cu înțelepciune/ deschise de vînt/ / La fîntîna de o vîrstă cu drumul/ să rămîn nemișcat/ în pragul cu toate ușile dincolo“ *(Ușile)*.

Ce revelație, sugerată de titlu, mijlocește volumul? Conceput ca istorie a spiritului (Astarteea devine Memoria, cu trei leandri de aur în pumnul drept), *Unicorn în oglindă* conține multă speculație de sorginte platonică. „Lumea e reamintire“, citim undeva; imaginea peșterii din care au zburat toate păsările *(Mantică)* presupune existența unei conștiințe universale risipite în conștiințele individuale. Lumea fenomenală e stimulul ce ne amintește Formele ideale. Între cele două domenii se instituie dialogul: „Dintr-un triunghi de zăpadă, de pe un deal de zăpadă/ zăpada lumii strigă zăpada unui cal/ într-un clopot de zăpadă bate un ciocan de zăpadă“ *(De la o vreme vorbesc zăpadă)*. Calul alb, ca și lumina sinteză, este mirajul unității deduse doar de spiritul nostru (unicornul alchimiștilor): „Numai cu o oglindă poate fi/ unicornul prins,/ Dorință pură adulmecînd imposibilul“ *(Unicorn în oglindă)*. Dar dacă, neputînd face lumea eternă, demiurgul i-a dăruit Timpul ca imagine mobilă a eternității (Platon — *Timeu)*, spiritul vizionar poate deduce din lumea simțurilor perfecțiunea arhetipurilor: „Calul alb, calul alb, calul alb/ cunoscut tuturor din toate și nimănui din nimic/ foc de zăpadă hrănit cu foc de zăpadă“. Coincidența contrariilor, unitatea ce transcende lumea de aparențe, este profitabilă pentru artist. El e prizonier al labirintului materiei, dar simetria modelului său existențial îi îngăduie să-i deducă și să-i reflecte configurația: „și firul Ariadnei devine chiar peștera/ în care se formulează/ ceea ce altminteri e informulabil“ *(Elegie pentru zbor)*. O viziune monistă, de succesive și reversibile materializări și spiritualizări, împacă în cele din urmă „adevărul de nesuportat al morții“, impunînd armonioasa simetrie a lumii: „inferius est sicut superius“. Pornind „de la capăt“, rătăcitorul pe mare descoperă că țărmul era el însuși *(Ulysse)*.

Scanned with OKEN Scanner

CONTINUITATEA FIINȚEI
(Aurel Rău)

Evoluînd pe parcursul a patru decenii, biografia poetică a lui Aurel Rău ilustrează într-o oarecare măsură mutațiile survenite în conștiința critică a poeziei românești postbelice. Deși definițiile nivelatoare, aplicate la nivelul unor întregi generații, cu individualități puternice și distincte, cum e, mai ales, cazul deceniului al șaptelea, își au riscul lor, tentația generalizărilor rămîne. Receptată prin prisma tipologiei orfic/hermetic/monist, propuse de noi, poezia deceniului al optulea pare să aibă, în general, o teleologie orfică: formați într-un climat de renaștere culturală și de avidă receptare a dezbaterilor estetice contemporane, poeții își trec experiența personală prin filtrul unei sensibilități colorate de memoria livrescă. Poezia devine jurnal, într-un sens superior, instrument al emancipării spirituale a trăirilor diurne. Generația anilor optzeci practică, prin vîrfurile ei, un hermetism în variantă textualistă. Metapoeme (Mircea Cărtărescu) sau autoportrete ale autorului care își întinde ca un păianjen pînza poemului (Alexandru Mușina), aceste creații se situează într-un spațiu-plasă (Nichita Danilov folosește cuvîntul „cîmp"), unde magma imaginației se cristalizează în virtutea unor legi specifice demersului specular. În cadrul generației '60, primează monismul. În familia spirituală a hermeticului Sorin Mărculescu ar mai putea fi incluși, în afară de Daniel Turcea, doar Mircea Ivănescu și Emil Brumaru, situați însă oarecum la granița dintre promoțiile literare. Ceața, ploaia, ninsoarea sînt, la cel dintîi, embleme ale incognoscibilității universului fizic cît și ecranul opac prin care se delimitează de el, poetul refugiindu-se în unica lume accesibilă explorărilor sale: propria conștiință simbolizată de o casă troienită, luminată doar din interior, populată de păsări împăiate — amintiri și evenimente trecute — și de umbre — *alter-ego*-urile poetului. La rîndul său, Emil Brumaru publică într-un derutant „ton buf" un adevărat serial de metapoezie, ale cărui principale capitole sînt *Detectivul Arthur* și *Julien Ospitalierul*. Învăluind poesc realitatea în arabescurile fanteziei, adormind-o în catifele, pluşuri și dantele, întinzîndu-i nade și pîndind-o cu veghea leneșă și felină a paradoxalilor săi motani, detectivul Arthur o recrează conform unor arhetipuri psihice. „Caută adînc în memorie", își îndeamnă iubita acest scormonitor în „dulapurile mari

Scanned with OKEN Scanner

ale copilăriei" pentru a detecta impulsurile primare ale subconștientului — izvor al creativității (imageria erotică fiind la el analoagă creației poetice). Julien Ospitalierul, portretul robot al creatorului, este investit cu o biografie literară ce nu exclude nici „postumele"... Julien se simte, ca și Roderick Usher, solidar în chip simbolic cu propria casă, dispărînd în cele din urmă în apa fîntînii săpate chiar în interiorul ei. Nemulțumit de formele (literare) ce alterează apa fîntînii (imaginația poetică), el desființează ca William Wilson, în varianta lui Ion Barbu, dualitatea, cufundîndu-se în „superficia verzuie și calmă" — utopie sincretică a poetului de tip asianic. În general însă, după cum spuneam, poezia anilor '60 este una de tip monist — variantă modernistă a artei vitale, angajate în dialog cu universul, solidare cu mediul și istoria (nostalgia artei tradiționale dobîndește uneori o expresie programatică: Vasile Nicolescu, *Salonul olandez)*. Natura și cultura sînt două emisfere între care trebuie restabilit fluxul dublei ființări umane: „Mă uit în mine prin oglinzi de ceață/ pe altă jumătate de pămînt/ pămînt pe care cel ce sînt/ învață/ la cît pămînt ai dreptul în cuvînt" (Horia Zilieru, *Oglinda de ceață)*. Limbajul poetic realizează o sinteză între interioritate, și exterioritate între ființare și reflectare: „ființă și imagine/ una în duhul celeilalte/ topindu-se-n oglinda lui de plumb"(Constanța Buzea, *Creștetul ghețarului)*. Ana Blandiana proclamă, ca și Nichita Stănescu, identitatea semnificantului și referentului, unitatea ontic-lingvistică a ființei: „Aș vrea să adun vorbele toate-ntr-un loc,/ Să le aprind, să dezbrac lumea de ele,/ Dar s-ar scoroji trupul lumii asemeni/ Frumosului prinț cu piele de porc din poveste./ / O dată cu ele ar arde și lumea lipită/ Pe partea interioară-a cuvintelor, ca-ntr-un album.../ Nu știu eu oare desparte sau nici nu se poate desparte/ Lumea de lumea cuvintelor mele de-acum?" *(Darul)*.

Pentru Cezar Baltag, în schimb, numai „răsfrîngerea" în spirit poate rezolva dualitatea material/ideal în simultaneitatea ideo-gramei. Inoperantă în plan real, ideea unității ființei ține de virtualitatea transformării ei într-un proiect al spiritului creator. Iată de ce restrîngem, în cazul lui, noțiunea, vorbind doar de un „monism atributiv". Monismul „substantival" al lui Aurel Rău se bizuie pe o presupoziție diferită: natura nu e simplă *materia prima* a conștiinței ce dispare în haloul atributelor sale ideale, ci un dat matriceal, *complinit* de cultură.

Scanned with OKEN Scanner

Cosmic-etnic-livresc, universul imaginar al lui Aurel Rău pare o revenire la tradiție, dar pe traseul unei spirale ce a încorporat superstiția modernistă fundamentală: supremația limbajului. Dacă pentru poetul tradițional acestea erau firestile și disjunctele domenii de obiectivare a conștiinței, la Aurel Rău ele fuzionează, alcătuind un loc comun al interiorității și determinărilor ființei sale naturale.

Poemele lui Aurel Rău înregistrează cu fidelitate istoria devenirii sale spirituale — un traiect oarecum firesc, de la entuziasmul juvenil al lui a-fi-în-lume la constatarea — nu a unui metafizician, ci a unui poet în care s-a maturizat artistul — că arta e un univers autonom, pentru ca maturitatea împăcată cu lumea să o replanteze în solul fertil al realului.

Evoluînd de la stilul descriptiv și prozaic la versificația clasică și apoi la poemul concentrat, adesea ermetic, traversat de apariții emblematice și simbolice, Aurel Rău dovedește nu numai știința organizării poemului, căruia îi imprimă o sporită expresivitate, dar și a materiei cărților, tot mai „gingaș cumpănite", gravitînd în jurul unor imagini centrale.

Dacă redescoperirea interbelicilor în anii '60 a fertilizat talentul unor poeți de primă mărime, Aurel Rău a plecat de la această tradiție și nu a părăsit-o niciodată. Suferind de o marcată influență blagiană, poemele din perioada anilor de formație, publicate, din motive conjuncturale, abia în volumul antologic din 1982[1], deschid vaste panorame, servind ca teatru al unei drame cosmice. În locul voluntarismului adolescentin, un eu pasiv, predispus la reverie, captează „neptunicele șoapte" ale unor nopți „pline de duh", în așteptarea clipei privilegiate ce se umple de eternitate. Chiar dacă nu modifică substanțial, aceste poeme retușează salutar portretul poetului în tinerețe, așa cum îl configurau poezia angajată și limbajul colocvial, necultivat din primele volume. Optimismul edificării noii orînduiri își găsește o expresie programatică în poezia deceniului al cincilea: fiecare timp își revendică poeții, iar epocii postrevoluționare îi trebuiau „cîntece în aer liber", o poezie înnoitoare, eliberată de constrîngerile prozodiei clasice. Cu toate acestea, poetul încearcă să împace ipostaza de bard al cetății cu viziunea dialectică a fluxului peren al vieții ce distruge for-

[1] Aurel Rău: *Versuri*, Seria „Poeți români contemporani", Editura Eminescu, 1982.

mele civilizației, probînd insuficiența oricărei lucrări omenești *vis-à-vis* de „natura veșnic curgătoare". Ilustrative pentru relieful mai profund al liricii sale sînt *Inginerul de drumuri* și *Izvoarele de foc ale tuturor lucrurilor*. Elogierea valorilor sociale nu simplifică viața; dincolo de regatul faptei se întrezărește mereu un destin profund și misterios ce spulberă orgoliul naiv al lui *homo faber*. Singură armonia dintre natură și creația omului poate da sentimentul solid al întemeierii într-un univers monolitic și protector *(În schitul Războieni, Cetatea Neamțului)*.

Străbate aceste poeme, ca un filon, nostalgia copilăriei și a satului edenic, dar tradiționalismului de substanță îi corespunde o rafinare a tehnicii poetice. Iată cum gravitează întregul poem în spațiul organizat de o imagine-simbol: „Pe masa mea și-a găsit loc/ Un roșu măr./ De lumină îmbată/ Foile, cărțile, camera toată./ Roșu de tot ca o sferă de foc./ / Doar o mică/ Albă/ Rotundă/ Pată/ Ca o lacrimă/ Se vede-n mijloc./ / O amintire de-o frunză lăsată./ / Și-mi pare cum stau și privesc/ La mărul de-acasă primit,/ Că seamănă lacrima albă/ C-un ochi cunoscut, liniștit,/ Prin care se uită la mine/ Grădina în care-am crescut,/ Altoii cu flori și albine,/ Lucerna cu fluiere line,/ A sturzilor gureșă gloată./ / Și copilăria-mi toată." *(Mărul roșu)*.

O sensibilă modificare intervine însă în evoluția lui Aurel Rău abia după publicarea volumului *Unde apele vorbesc cu pămîntul:* dispar caracterul tematic și mobilul oarecum exterior, nucleul generator al poemelor fiind de acum înainte mai curînd o stare de spirit, un sentiment al vîrstei ori o metaforă. Aceea a călătoriei este poate cea mai frecventă, căci periplul poetului e întotdeauna o aventură interioară, o succesiune de peisaje spirituale și de considerații cu caracter de universalitate. Delta îi servește de exemplu ca o lecție intuitivă a „universalei prefaceri", iar versul capătă un ritm implacabil, de epopee clasică, opunînd haosului perfecțiunea sa formală *(Mă încredințez universalei prefaceri)*. Spiritul activ, solid ancorat în realitate și însetat de certitudini al poetului respinge deocamdată simbolistica dezolantă a mării *(Am implorat marea...)*. Și cum poemele de maturitate ale lui Aurel Rău vor evoca frecvent marea și corăbierul singuratic, ni se pare că ghicim în această deplasare metaforică de la *terra firma* spre infinitul veșnic mișcător una din traiectoriile semnificative ale geografiei sale lirice.

Scanned with OKEN Scanner

În *Zeii asediați*, poetul renunță la tematismul convențional, evoluînd spre un lirism vizionar. Decorul se stilizează și, în locul descrierii sau comentariului, se instalează „starea de cîntec". Poemul vorbește doar prin imagini. Impresionantă e, de exemplu, viziunea morții ca reciprocă oglindire a regnurilor din *Porumbei sălbatici*. Transparența și fragilitatea peretelui despărțitor comunică un fior tragic, tulburînd aparenta acceptare a naturii oarbe ce stă să absoarbă umanul: „..Mă îndemn să respir într-un ritm cu zvonul/, cu parcă nunta de pași mărunți./ Cum somnu-ncepe. Și-mi spun, în durata care precede/ inconștiența, c-ar fi tîrziu într-un mîine — / lăstar sau arbore / sau piatră — și-i bine că de mult/ mă-mpart cu aripi, cu gheare, cu guruit,/ despărțit numai de-o fereastră...".

Simptomatică pentru starea de spirit a acestei vîrste, brusc asaltată de sentimentul tragic al sfîrșitului, e și poezia sugestiv intitulată *Febre*. Nu o dramă individuală se consumă aici, ci spectacolul unei forțe distrugătoare universale, definibilă doar prin efectele sale. Timpul orb, golit de valorile supreme ale umanității, în care apocalipsul cărților, clădirilor înlocuiește uzitatele metafore ale trecerii de pînă acum ne face să ne gîndim la celebra *Lacustră*. Din spaimele provocate de alteritatea naturii dezlănțuite, numai imaginația poate salva. De la versurile „scrise pe frunze de paltin", la refugiul în creație, ca o arcă a umanității — acesta e traseul desprinderii lui Aurel Rău din maternul cămin al naturii.

Pentru cel care coboară roata vieții, pînă și primăvara devine un anotimp astenizant, o stare de spasm și incertitudine, cum apare în *Turn cu ceas*, un volum în multe privințe remarcabil. Sentimentul e puternic luminat, viziunea memorabilă, aluzia subtilă, erudită. Iată, de exemplu, acest cerc de figuri feminine, cu zeul Șiva în centru, închipuind mitologica roată a devenirii. Își va desăvîrși zeul gestul germinativ, va birui vegetația anotimpul amorțit, ori va arde steril, asemeni vîrstei tîrzii?: „Strigăt ce stă să zgîlțîie/ Luna. Trec mut printr-atîta spasm,/ lucrare, miracol, prevestire./ Fete sfinte, cu sîn rotund./ Toate-n brațe de Șiva, de zei ai dragostei/ asiați. Ca pămîntul/ în fața soarelui. Să deschidă, să nu deschidă?/ Să ardă-n această liniște?" *(Meditații în Martie)*.

Aurel Rău devine preocupat de probleme de creație și, în *Experiență*, întîlnim un topos al nevroticei poezii moderne, de care se ținuse departe, într-o arcadie lirică: senti-

mentul că e conținut în și manipulat de limbaj și, în consecință, o creație autentică, avînd valoarea genezei din primul cuvînt nu mai este posibilă. Poetul trebuie să treacă el însuși printr-un proces de autonegare pentru a renaște ca aed ioanic. Poezia nu e produsul rațiunii, ci emanație a unei realități altminteri inaccesibile. Metafora trandafirului traduce, ca la Rilke, obsesia inefabilului. Trandafirul numai petale („Structura sa e numai cercuri spre punctul central, orb al vieții"), numai interioritate, își trece în cartea sa esența miraculoasă, mai presus de orice abstracțiune: „Și nu contemplă, gîndește/ miracolul, forma care-l devoră./ Adînc, ca spre altă a lui venire/ pătrunde în trup, în suflet,/ / puterea ascunsă, discretă,/ parfumul prin care lunecă./ Mireasma subțire a trandafirului,/ pierdută, nepămînteană." *(Profil de iulie)*.

Descoperirea puterii de transfigurare a cuvîntului, ce înnobilează pînă și realitatea hîdă a morții *(Dintr-o iarnă)*, obișnuința de a gîndi și nota poetic obiectele experienței au un corolar existențial: configurația idilică a satului și vetrei strămoșești degenerează în motivul labirintului *(Drum în pădure)*, iar fiul cărturar își simte „tot mai străin" tatăl care „încă ară pămîntul" *(Remediu)*. Poemul exprimă limpede conștiința dilematică a poetului la răscruce: „Să duc mai departe povara dreaptă/ a noii ispitiri a trăirii/ a visului/ faptei/ Să mă dau cumva bătut/ în fața noilor/ miraje/ ale cuvîntului..." *(Extrem)*

La o sinteză superioară între natură, istorie și cultură ajunge Aurel Rău în volumele *Cuvinte deasupra vremii* și *Septentrion*. În primul — un fals jurnal de călătorie —, poetul, care pare să împărtășească o idee romantică despre spiritul locului, construiește adevărate monade lirice în jurul locurilor vizitate. Privirea colorată de cultură și istorie, evocarea umbrelor virgiliene ale celor care i-au anticipat pelerinajul adîncesc mereu dimensiunea istorică a prezentului.

Natura și omul în fața trecerilor și a disoluției — acesta ar fi motivul central al volumului *Septentrion*. Contopirea viețuitoarelor cu ritmurile naturii suscită acel organicism primitiv al românilor: pămîntul, păstrător al vieții, o restituie neîncetat *(Drumul bunicului către casă primăvara)*. Pentru Aurel Rău, care nu și-a propus — nu e scopul unui poet — să descifreze uriașul palimpsest al universului, ci doar să i se integreze în eternul ritual al materiei ce își recheamă fiii *(Septentrion)*, încetează dilemele chinuitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Iată-l recules într-o Transilvanie maternă și veșnică, emblematică fuziune a umanului, naturalului și mitologicului: „Primește acest prinos/ Rămîn plecat/ Deasupra ta ca peste-un ochi de mare/ În care om și pom s-au răsturnat/ Și lari pîlpîie lin, fără-ncetare“ *(Transilvaniei)*.

Cu *Ritualuri*, volum apărut în 1987, Aurel Rău își reafirmă o ipostază în care i se potrivesc de minune cuvintele lui Roger Caillois despre Saint-John Perse: „a luat partea civilizației împotriva dezordinii naturii“. Deși mai întîlnim în arta poetică din deschiderea cărții ecoul unei concepții vitaliste, de sorginte romantică despre limbaj (gîndit ca un organism viu, care „îmbătrînește“, „năpîrlește“, lepădîndu-și periodic în dicționare „cîte-un cojoc de Babă-Dochie“), poetul atribuie acum cuvintelor statutul de „sfinți ai Rostirii“, instituind un rilkean spațiu „al nostru“, în care omul singur poate cumpăra titluri de proprietate. Poetul mediază în continuare între lumi, încercînd să armonizeze ființa noastră naturală și culturală: „trandafirii lui Macedonski lovindu-și cupele/ de forma de cupă a rondelurilor“; o pană căzută din cer e convertită în unealtă de scris; făclia omului-Prometeu răspunde emisiei cosmice de lumină („omul în raze“ — semnificativ transfer de atribute și o frumoasă metaforă a soarelui!). Chiar titlul volumului ne avertizează, de altfel, asupra funcției de racord a poeziei, „ritual“ însemnînd punerea unei activități concrete într-o relație transcendentă. Poetul se deplasează de la „valoarea de întrebuințare“ a unui limbaj cu sensuri denotative, împietrite într-un timp istoric, spre o aură conotativă, un idiom poetic cu efect mai curînd de „cîmp“. Semnificațiile sînt generate în prezența enunțului. Metafora nu trebuie să privească înapoi, către un referent preexistent, ca Lot sau Orfeu, pierzînd-o astfel pe Euridice („căci de dragul fluenței suflului/ metafora o vedeai ca pe Lot privind înapoi,/ deci pe veci pierdută...“ *(Baconsky)*, ci să materializeze „un sens din viitor“, cum spunea poetul „necuvintelor“, să aibă o funcție proiectivă.

Rareori se mai raportează acum poetul la lumea „amnezică și surdă“; sensibilitatea sa este în cel mai înalt grad determinată de universul derivat al culturii. Viziunea livrescă antrenează uneori toposuri textualiste, dar poetul demonstrează că, în domeniul imaginației noastre arhetipale, nu se produc falii, ci doar prefaceri. Iată-l, de exemplu, transcriind *à la Tel Quel* mitul alchimist al runelor vîrstei de aur, cristalizate în cenușa vasului athanoric *(Sincretism)*.

Între ființarea primară și realitatea culturală circulă un curent alternativ; descinderea unei păsări colorate într-un noiembrie cenușiu (momentul „fizicii") se traduce în plan metafizic prin reducția coloritului exuberant al realității la negrul literei tipărite, transferat apoi unui nou element concret (corbii): „Vine o pasăre colorată/ prin noiembrie fumuriu./ Ah da! mi-amintesc din ani/ ești «pasărea colorată»./ Ești o mică surată și tu,/ tresar imam/ în turnul meu solar,/ să transformăm în culori focul./ Am și uitat/ de corbii țopăind droaie,/ de cutia lor neagră, scriind de noi;/ de negrele lor abae."

Conducîndu-și impecabil ritualul rostirii, de la un pretențios pentaiamb la un ritm folcloric, de la jocul ingenios cu materialul sonor al limbii la frazarea ceremonioasă, cu inversiuni sintactice și parfum de cronică veche, Aurel Rău e un exemplu de recuperare a tradiției în paralel cu permanenta înnoire a gîndirii și sensibilității poetice. Noua influență venită acum din partea lui Ion Barbu se resimte nu numai în jocurile verbale, ci și în substanța viziunii. Recunoaștem „lumea turcă" a Isarlîkului în foiala pestriță a unei străzi comerciale bucureștene *(Lipscani)*, cît și inconfundabila dicție barbiană: expresia lapidară, cu eliziuni sintactice, amestecul concret/abstract („Haine-atîrnate, muzică, flori/ și fiori"), de ceremonial și ton buf, de precisă localizare și proiecție cosmică. După cum domnișoara Hus se bucură de cernerea în etern a Țiganului Aurar, și din Lipscanii unde totul se cumpără și se vinde se poate evada prin regia suprasenzorială a artei: „căutînd febril o ieșire, un colac/ de salvare,/ pe-așa o mare,/ o ușă spartă/ de mîna lui Dumnezeu .../ O firmă:/ «Obiecte de artă!»". Alteori, cele două spirite tutelare ale poetului fuzionează, ca în poemul *Duminică*. Dacă ideea este de sorginte blagiană (omul reprezintă marele hiat al existenței, ființa lipsită de conștiință întrupînd Logosul, fără nici o diferențiere interioară), din punct de vedere prozodic, poemul amintește dezideratul barbian de a adăuga „unității spirituale, una fonetică". Versul scurt, ritmul sprințar sculptează un animal emblematic de genul celor create de Ted Hughes sau, la noi, de Florin Mugur, Mircea Ivănescu, Vasile Nicolescu: „Reîncarnat/ sufletul/ să mi-l știu/ într-o schiuriță./ Iată motive/ de-a regreta/ că-ntru Hristos

te-ai îmbrăcat/ / Aş avea-n stăpînire/ un deal de/ vile/ cu brazi/ şi arţari/ care-n vînt/ plîng/ / Şi-aş trece/ atît de uşor/ că nici nu s-ar/ auzi/ dintr-o grădină/ în alta/ de pe o creangă/ pe alta/ / a verbului/ a fi."

Poate poetul ignora întrebarea născută odată cu Mallarmé: ce ne aşteaptă la capătul drumului, Lumea sau Cartea? Mai poate el restabili continuitatea fiinţării noastre naturale şi în limbaj? Poezia lui Aurel Rău merge în direcţia acestei posibile... imposibilităţi.

Scanned with OKEN Scanner

ABSTRACT

Despite the lack of apparent connections among the six poets represented in this book of essays, they have not been chosen at random; setting out from an examination of the types of poetic discourse in L. Blaga, I. Barbu, N. Stănescu, S. Mărculescu, C. Baltag, and A. Rău, we have linked their fictional worlds to a possible typology of modern as against traditional poetry — orphic/hermetic/monist — partially indebted to Gerald L. Bruns *(Modern Poetry and the Idea of Language)*.

A literary work is primarily a linguistic object; however, while the linguistic sign is arbitrary, sanctioned by usage, the text of a literary work is coherent, unified thanks to its inner teleology. Attention should therefore be primarily paid to image and not to the substantial medium of language or to some precodified message existing in the mind of the author.

The poet may turn to a world of objects, or he may, on the contrary, shut himself up within his work, in self-contemplation, like a larva in its cocoon. Finally, he may consider that his creative ego, the fruit of artifice and the world of natural things make up a single whole, a monad (the vital condition of literary tradition is the unconscious character of this relationship; it is a presupposition, not a literal proposition). The poet may also stand in opposition to the objective world, not openly, polemically, but implicitly, through the awareness of the specificity of the aesthetic object, both in point of its ontology and practices. This is the split brought about by modernism. The modern poet believes in the primacy of language, but here too one can distinguish between two possible attitudes. In the first case (orphism), the poet regards himself as the only ordering agent in a world bereft of metaphysics; his cosmotic universe of meanings

Scanned with OKEN Scanner

is an imposition on the absurdity of experience. The fictions created by Wallace Stevens, T.S. Eliot, Paul Valéry, R.M. Rilke a.o. stand proof of an unprecedented ambition of formal perfection, as the only conceivable alternative to the chaos and hazard of existence. In Romanian literature, this aesthetic mutation may be noticed in the philosophical and the poetical works of Lucian Blaga. The cosmoid of the work of art is set against the image of the work as a microcosmos, created by poetic tradition: „The abyssal categories moulding a fictional world follow, as we have already pointed out, a pattern different from the categories of consciousness, working on the given, phenomenal world. Up to a certain point, there is, however, a sort of para-correspondence between the categories of consciousness and those of the subconscious. Let us make it more explicit. First of all, a fictional world possesses, just like the empirical world, a horizontal frame: the spacial and temporal frame. The para-correspondence we were talking of lies in the circumstance that these horizontic frames are patterned *in a specific way*, as far as a fictional world is concerned, and *in a different way*, when applied to the world of the senses. For instance, the spatial horizon of the empirical world is extensive, intuitive, but formally indeterminate, always apt to be confused with the landscape. The spatial horizon of a fictional world is a doublet of this actual horizon, but of a much more *determinate* structure (...) Owing to the convergence of the abyssal categories, the constructed world is not, therefore, identical with the phenomenal world, which implicitly reflects the categories of consciousness. The two worlds are patterned in a different or paracorresponding way." *(Cosmos and Cosmoids — Genesis of the Metaphor and the Sense of Culture*, in the *Trilogy of Culture*, 1944).

The modern poet rejects the romantic idea about a reiteration of the genesis in the finite mind. The simile-world materialized in a work of art rests the only possible transcendence of the limited, mortal condition. The Form of the newly created Fiction alone renders man's existence meaningful, while he vainly looks up into „the void of the heavens above" (L. Blaga, *Master Manole)*. The orphic poet will constantly set himself in opposition to the chaotic world surrounding him. The subject reorders the object of perception, setting off secrete connections. A woman's song humanizes a landscape (W. Stevens — *The Idea of Order at Key West)*; a temple tames beasts *(Master Manole)*; threatened by the flood, man will daringly build his lacustrine dwellings or find a more appropriate home in the reading of a book, while heavy snows are piling up outside (Bacovia: *Lacustrine, December)*. The spiritual crowns the link of being, the progression of physics; the Form emerges as a craving of the formless, as the ex-

Scanned with OKEN Scanner

pression of a unique vital upsurge. The poet is the *connaisseur* of chaos (Stevens: „We live in an old chaos of the sun"); he is capable to read the world' s hieroglyphs, sensing order in the eternal change. The orphic approach to the world is empathic; Rilke's panther, Ted Hughes' hawk, as well as his terrifying horses, Jon Silkin's flowers (unlike Mallarmé's, which are absent from all actual gardens, only growing in the glass houses of the spirit) are figurative plants and animals. The ego projects itself into the surrounding world „until the earth becomes, by being so much of the things we are, gross effigy and simulacrum" (Stevens, *To the One of Fictive Music).* The poet's dialogue with the outside world is meant to revive the lost spiritual meaning. Significance is the sovereign end. The earth turns into an imaginary museum, talking to man in man's language.

The hermetic poets do not find this privileged status of poetic speech sufficient; they set it up as the only reality, placing within brackets all its physical, historical, social, philosophical etc. contingencies; the spirit will perpetually return on itself, in a Hegelian circularity. The meanings of hermetic poetry are not absent but reduced to its own critique, questioning its meaning and presuppositions. The poem, as a self-contained linguistic structure, reflects nothing but itself. It is only in connection with this type of poetry we find acceptable Jean Burgos' definition of the image in general: „true image is the expression of a reality never experienced before, pointing to nothing prior to itself and creating a being of language as an artificial extension of the world of things, to which it adds meaning." Such a theory levels off important distinctions in artistic technique and the subject/object relationship. Picasso's *Young Girls of Avignon*, for instance, differs widely from Da Vinci's *Gioconda*, precisely in point of the artist's relation to „the reality experienced before". Likewise, the portrait of the woman depicted in Eminescu's *Desire*, the vital outburst of a group of young girls coming into sight (L. Blaga), or Miss Hus' dance (I. Barbu) point to three fundamentally different „possibilities" of the image: the static form, the dynamic form, the dynamics of the form. The precodified forms may be similar, but the final configurations betray radical changes in poetic rhetoric. Had not Da Vinci and Eminescu imitated or recombined formally known female visages, the world around them would have anyway provided the model; they would have observed its logic and respected its authority. With Blaga, the image is the outcome of a metamorphic vision: the pure, perfect forms are the climactic point of the vital upsurge (Bergson's influence). The subject plays an active part, only using the object in order to impose its arbitrary will of expression. Finally, Miss Hus is a brancusian form, abstracted to a pair of shal-

Scanned with OKEN Scanner

wars, engaged in a frantic, sensuous dance of life. It is only in the barbian imagery we discover „the expression of a reality never experienced before". We shall not, therefore, equate, like J. Burgos, the image which „lets one see something else" (I. Barbu) and the image which „lets one see something otherwise" (Eminescu, Blaga). Romanticism, postromanticism and modernism cannot be treated indiscriminatingly with regard to „the image between words and things", as reads the title of the first chapter in Burgos' *Poetics of the Imagery*. The poet sets himself progressively free of the object, understood not as some material presence but as a model. The traditional poet makes the reader see better, deeper, more truely; the orphic poet recreates the object according to his subjective world. The hermetic poet ignores the object. The favourite hermetic images are independent forms, devoid of any external point of reference, free from any gravity, like those planets born out of the turbulent volcanoes of the spirit in E. A. Poe's *Power of Words*. The black sun (Nerval) is the sign of the ontic elision and the mirror (Eluard) — the symbol of the artist's narcissism. We frequently witness the apocalypse of the phenomenal world (Barbu, Poe, Nerval); the poet's word annihilates it, restoring it to the original Logos.

If the orphic poet makes us see the world otherwise, if the hermetic one aims at a completely new construct, the monist thinker presumes that we see to the same extent that we are and that what we see and what we are is the same thing. Poetry is *hemography* (Nichita Stănescu), a unity of word and being, as the poet, his work and the world are equally present in „the structure of matter from the very beginning". The spirit speaks in every element of physics, from the remote star to the humblest onomatopoeia. The world becomes transparent, as if had returned to the original light.

The monist imagery includes symmetries and analogies, the emblematical tree, the reciprocal reflection. The world of nature and the world of culture make up a cosmos. N. Stănescu unifies even grammatical categories: *nomina* and *verba* are freely interchangeable. A „qualitative" monism may be noticed in Cezar Baltag: although distinct, the dominions of life and death, physics and metaphysics merge together, into a Plotinian unity. Finally, Aurel Rău tends toward a „quantitative" monism; thereby he appears to reach back to the condition of the traditional poet, yet pre-modernist innocence is no longer possible. In spite of a split consciousness, he attempts, however, to bring into harmony the facets of his being — natural, ethnical, historical, cultural, etc. He no longer writes from within a spiritually unified world; instead, he must conquer it with each new stanza. A

Scanned with OKEN Scanner

construct of the mind will come out, in the mould of the old vitalist art, unconsciously rooted once in reality.

It goes without saying that a poet does not always take the same stand in relation to the surrounding world and to his own tools. Wallace Stevens, for instance, is generally a supporter of orphism, yet there are times when he too betrays purely formal obsessions. The poet appears in a double hypostasis: as the „necessary angel of the earth and as a mirror with a voice" or as Phosphoros reading by his own light.

Serving as a kind of Ariadne's thread, discovered in the labyrinth of readings, our typological sketch is not meant for a polemical response to existing theories, but rather for a justification of our approach to poetry.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

FIRUL ARIADNEI 7

I

DIHOTOMIA ORFIC/HERMETIC

STRUCTURĂ ŞI SEMNIFICAŢIE ÎN „MEŞTERUL MANOLE“ DE LUCIAN BLAGA 23
AVATARURILE FORMELOR SIMBOLICE 52
MATALOGIKON 67
POEZIE ŞI MITOSOFIE (Ion Barbu) 78
ÎN LOC DE CONCLUZIE 129
MIRAJUL CĂRŢII. UNICITATE ŞI CANON (Sorin Mărculescu) 134

II

UTOPIA MONISTĂ

NICHITA STĂNESCU SAU „HEMOGRAFIA“ 143
TIMPUL CA IMAGINE MOBILĂ A ETERNITĂŢII (Cezar Baltag) 197
CONTINUITATEA FIINŢEI (Aurel Rău) 205

Scanned with OKEN Scanner

Lector : OMĂT GABRIELA
Tehnoredactor : CÎRSTEA GEORGETA

Bun de tipar : 25.09.1989
Coli ed. : 13,82. Coli tipar : 14

Comanda nr. 90 252
Combinatul poligrafic „Casa Scînteii",
Piața Scînteii nr. 1, București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

În seria „CONFLUENŢE“ au apărut :

Ion Roman	— *Ecouri goetheene în cultura română*
Dan Horia Mazilu	— *Varlaam şi Ioasaf. Istoria unei cărţi*
Cornelia Papacostea Danielopolu	— *Literatura în limba greacă din Principatele române (1774—1830)*
Grigore Vereş	— *Opera lui Charles Dickens în România*
Gheorghe Vlăduţescu	— *Filosofia legendelor cosmogonice româneşti*
Cătălina Velculescu	— *Între scriere şi oralitate*
Stan Velea	— *Interferenţe literare româno-polone*

Scanned with OKEN Scanner